Biblioteca de artă

288

Biografii. Memorii. Eseuri

hegel și arta



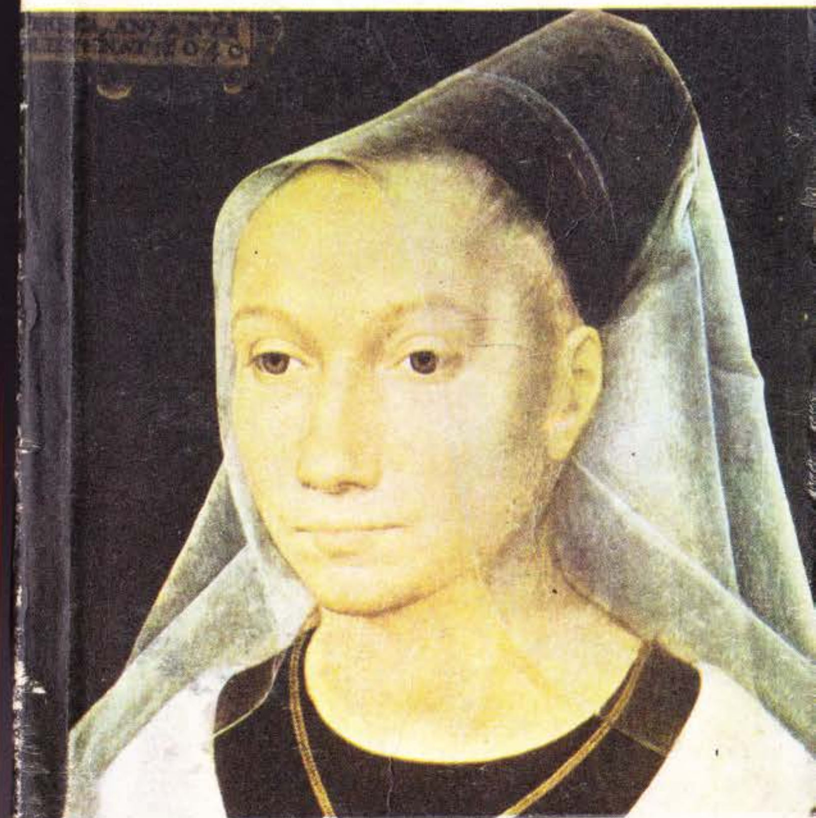
Ne inserăm, cu acest studiu, într-un spațiu cultural statornic preocupat de Hegel. Este reconfortant gîndul de fi putut medita, în paginile unei noi cărți românești, asupra operei celui mai de seamă reprezentant al filosofiei clasice germane. Și este un gînd care ne ține în frîu orgoliul: atîția comentatori premergători — și, bineînțeles, Hegel — ne fac să înțelegem relativitatea demersului nostru. Acum, cînd lumea se pregătește să comemoreze un secol și jumătate de la dispariția filosofului, în copleșitoarea sa umbră, asumîndu-ne condiția fatalei ucenicii, nădăjduim că studiul nostru își va dovedi utilitatea.

ION IANOȘI

Lei 13

Ion Ianoși

hegel și arta



Editura Meridiane

Ion Ianoşi

hegel şi arta

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1980

Pe copertă:

HANS MEMLING
„Sibylla Sambetha" (presupus portret al Mariei Moreel)
detaliu, 1480
Bruges, Spitalul Saint-Jean

CUVÎNT ÎNAINTE

Un studiu despre Hegel se cuvine să conțină trei părți. Introducerea schițează istoria în, prin și față de care *apar și se desăvîrșesc, concomitent și ajutîndu-se, atîția filosofi și artiști de geniu. Expunerea ce urmează prezintă filosofia artei datorată lui Hegel, estetica lui explicită, ca pe un sistematizat component al sistemului. Finalul inversează relația, sugerînd arta filosofiei, inclusiv arta acelor componente ale ei care nu au propriu-zis în vedere arta. E o estetică implicată în țesătura ansamblului filosofiei hegeliene. Sau, altfel spus, o artă a dialecticii, aceea care se dovedește retrospectiv a fi fost laitmotivul întregii demonstrații. De la Engels am fi putut împrumuta mottoul :* „*Hegel* este un poem dialectic" (*129, 504*) *.

Ne inserăm, cu acest studiu, într-un spațiu cultural statornic preocupat de Hegel. Este reconfortant gîndul de a fi putut medita, în paginile unei noi cărți românești, asupra celui mai de seamă reprezentant al filosofiei clasice germane. Și este un gînd care ne ține în frîu orgoliul : atîția

* *Cifrele din parantezele de după citate indică, primele — numărul de ordine din bibliografia care încheie studiul (v. pp. 290—297), ultimele — pagina respectivă din cartea citată. (În cazul în care o lucrare a apărut în mai multe volume, în bibliografie figurează, în dreptul ei, tot atîtea numere de ordine.)*

comentatori premergători — și, bineînțeles, Hegel — ne fac să înțelegem relativitatea demersului nostru. Ne vom referi la puțini dintre ei, căci de-am fi vrut să-i cuprindem pe toți n-am mai fi ajuns la un singur rînd propriu. Pe el, pe Hegel, însă, ne-am simțit îndemnați să-l lăsăm a se mărturisi și singur, într-o limbă a cugetării numai aparent cenușie, de o tainică muzicalitate în dezvoltare și o vădită arhitectonică în construcție. Acum, cînd lumea se pregătește să comemoreze un secol și jumătate de la dispariția filosofului, în copleșitoarea sa umbră, asumîndu-ne condiția fatalei ucenicii, nădăjduim că studiul nostru își va dovedi utilitatea.

ISTORIA: FILOSOFI, ARTIȘTI

1806. „Jena. Luni, 13 octombrie 1806, ziua în care Jena e cucerită de francezi și împăratul Napoleon intră printre zidurile ei" (34, 119). Este datarea scrisorii lui Hegel către Niethammer, în care îi relatează lupta, pătrunderea oștirilor victorioase în oraș și... stadiul pregătirii *Fenomenologiei spiritului* pentru tipar. Cu puține luni înainte, Goethe îl anunțase pe Hegel că a obținut pentru el din partea principelui un venit anual de o sută de taleri, iar Hegel, în răspunsul său, îi mulțumea cu plecăciune pentru bunăvoința manifestată. La 18 octombrie Goethe se interesa într-o scrisoare de soarta prietenilor din Jena, printre care și de „Domnul Profesor Hegel" (34, 122). La 3 ianuarie 1807 Hegel îl avertiza pe Schelling că nu e nimic bun de așteptat de la „spiritul Germaniei de nord" (34, 132).

De la ce să pornim dacă nu de la istorie? Acea istorie în care trăiesc și filosofii și artiștii, și în afara căreia nu poate fi înțeleasă devenirea lor?!

Datele momentului ne stăruie în memorie. Napoleon strînge în Uniunea Renană 16 state germane și se proclamă protectorul ei. Asta în luna august, cînd îl și obligă pe împăratul Austriei, Franz, să renunțe la titlul de împărat german: este desființat Sfîntul Imperiu roman de națiune germană, cel datînd din Evul de mijloc. În septembrie, Anglia, Rusia, Prusia, Suedia încheie cea

de a patra coaliţie antinapoleoniană. La începutul lui octombrie regele prusac Friedrich-Wilhelm III îi trimite lui Napoleon un ultimatum, somîndu-l să-şi retragă trupele pînă dincolo de Rin. Ca răspuns, Napoleon porneşte operaţiunile militare şi zdrobeşte armatele prusace în două bătălii simultane, la Jena şi Auerstedt. Engels, în materialele pregătitoare pentru *„Anti-Dühring"* : „Noul procedeu de luptă, a cărui aplicare a fost dezvoltată la maximum de Napoleon, era în asemenea măsură superior celui vechi, încît acesta a fost definitiv şi iremediabil înfrînt — ultima oară — la Jena, unde liniile prusiene, greoaie şi încete, în cea mai mare parte inutilizabile pentru lupta în formaţie desfăşurată, s-au topit literalmente sub focul tiraliorilor francezi, cărora nu le puteau răspunde decît cu foc de plutoane" (129, 642). Superioritatea militară exprimă superioritatea socială : de ea beneficiase întrucîtva şi Uniunea Renană, ca nivel de împlinire burghez inferior Franţei, dar superior Prusiei. Să ne mirăm că Hegel, la Jena şi Goethe, în Weimarul apropiat, împărtăşiseră multe din tainicele sau mărturisitele simpatii ale germanilor de miazăzi faţă de Napoleon ? ! La 3 februarie 1807 : „Oamenii extraordinari, ca Napoleon, ies din cadrele moralităţii. Ei acţionează în cele din urmă ca un soi de elemente ale naturii, ca focul sau apa" (74, 260). Părerea consemnată de Riemer, variază o anterioară observaţie goetheană despre Bonaparte (dintr-o scrisoare din 1802). În octombrie 1808 împăratul avusese la Erfurt şi la Weimar întrevederi cu poetul, îi înmînase Ordinul Legiunii de onoare şi se întreţinuse cu el cordial, surprins de personalitatea copleşitoare a interlocutorului, de unde şi exclamaţia sa, „Voila un homme !", ulterior consemnată. În decembrie, Goethe confirma „minunatul cuvînt cu care m-a întîmpinat împăratul", acel simbolic, dar răsturnat ca sens, „Ecce homo" — „de altminteri, am toate temeiurile de a fi mulţumit de această naivitate a stăpînului lumii..." (72, 616).

Jena a fost ceea ce avea să se numească un „Blitzkrieg" — e drept că împotriva celor care vor invoca mai tîrziu termenul cu voluptate. Peste două săptămîni Napoleon intră triumfător în Berlin, iar Heine avea să spună că Napoleon a suflat peste Prusia şi Prusia a încetat să existe. Mai lucid, Engels arată în *Însemnări despre Germania* : „În 1806 — greşeala lui Napoleon este că nu a distrus definitiv Prusia". Apoi, în legătură cu situaţia economică a Germaniei din timpul blocadei continentale instituită de Napoleon împotriva Angliei : „Această perioadă a celei mai umilitoare dependenţe pe plan extern coincide cu o perioadă strălucită în literatură şi filosofie, iar în muzică se atinge punctul culminant prin Beethoven" (128, 594).

Bettina Brentano ar fi vrut să mijlocească şi contactul dintre Goethe şi Beethoven, dar n-a reuşit ; în 1812, întîlnind în staţiunea balneară Teplitz (Teplice) familia imperială, Beethoven va păşi orgolios înainte, iar Goethe se va da la o parte salutînd reverenţios. Luînd partea lui Goethe, în acest caz prea puţin justificat, Friedrich Gundolf discută în principal caracterul ireconciliabil dintre o poezie plastic-vizuală şi o muzică prin excelenţă romantică (v. 81, 44 ş.a.m.d.). Dincolo de anecdotica biografică, Beethoven, Goethe, Hegel coincid triadei muzică-poezie-filosofie.

Între Eroica, din 1804, napoleoniană ca temă, şi Simfonia zisă a Destinului, din 1808, napoleoniană ca spirit, acum, la mijlocul perioadei, Beethoven compune Simfonia a IV-a, dar şi Appassionata, cele trei cvartete opus 59, concertul pentru vioară în re major. Dorm oare muzele pe timp de luptă ? În orice caz nu în sensul filistin al dictonului. Exact în 1806 Goethe termină *Faust I*, încoronare a întregii sale activităţi de pînă atunci de poet şi gînditor. Iar Hegel, cel atît de lent şi de răbdător în elaborare, încheie acum anume, în chiar timpul bătăliei de la Jena, *Fenomenologia spiritului*, concluzia întregii sale

gestației, cartea sa dintre toate cea mai îndrăzneață, revoluționară în filosofie și ca filosofie.

Beethoven, Goethe, Hegel : comitem oare o inadvertență apropiind trei forme ale spiritului atît de diferite ? ! Dar dacă propriul lor spirit, neliniștit și neliniștitor, eroic, tragic și monumental, justifică și reclamă apropieri ? !

În anul 480 î.e.n., pe coastele insulei Salamina, corăbiile grecești le nimiciseră pe cele persane. Hegel, în *Prelegeri de filosofie a istoriei* : „În ziua sărbătoririi acestei mari victorii se întîlnesc cei trei mari tragedieni ai Greciei, într-un chip remarcabil : în timp ce Eschil a luat parte la luptă și a contribuit la obținerea victoriei, Sofocle a dansat la serbarea victoriei, iar Euripide s-a născut chiar în acea zi" (20, 247). Urmarea directă a bătăliei de la Salamina a fost înflorirea Atenei lui Pericle ; cel care întreținea, se știe, excelente relații cu sofistul Protagoras, tragedianul Sofocle, sculptorul Fidias, istoricul Herodot — ca să amintim doar cîteva nume dintr-o galerie a geniilor de unică densitate în spațiu și timp.

Treimi succesive, treimi concomitente, într-o epocă sau într-alta, într-o țară sau alta. Napoleon nu e Pericle, cel numit de Aristofan Zeus al Atenei. Nici Jena sau Weimarul nu sînt Atena. Secolul al V-lea î.e.n. nu e repetat nici de al XVIII-lea și nici de al XIX-lea secol al noii noastre cronologii. La întîlnirea acestor două veacuri însă, în Germania anume, se succed și coexistă atîtea genii, încît punctul analogic de reper nu ne rămîne decît Atena lui Pericle. Tot Engels, în aceleași însemnări : „...1700 — încă barbarie ; 1750 — Lessing și Kant, apoi curînd — Goethe, Schiller, Wieland, Herder, Händel, Gluck, Mozart" (128, 593). Este doar începutul, roadele depline, prin alte și alte prezențe, se vor vădi mai cu seamă spre sfîrșitul secolului și la începutul celui următor. Între, să zicem, 1790 și 1820, Germania, îndeosebi Germania mai blîndă și mai „clasică" de miazăzi, realizează o împletire și împlinire a poeziei, muzicii și filosofiei, pe care, cu excepția Atenei din vremea lui Pericle, nu le-a egalat niciodată o singură țară într-un atît de scurt răstimp.

Anul 1806 înjumătățește aceste miraculoase trei decenii. Este un an de cumpănă, în care multe se apropie de sfîrșit și multe pornesc altminteri. Dintre cei amintiți de Engels, au dispărut Händel, Mozart, Gluck, Herder, Schiller. Mai trăiesc Wieland și Goethe, ultimul încă mult și bine. Mai trăiește Haydn, compune Beethoven, se formează Schubert. Hölderlin este în 1806 internat la o clinică din Tübingen. Novalis a murit, dar sînt prezenți Jean Paul, Friedrich și August Wilhelm Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano, Kleist, E. T. A. Hoffmann, Chamisso. Unui val de romantism îi urmează altul ; ca și antiromantismul, la rîndu-i și clasic și romantic, pe care tocmai Hegel îl va ilustra atît de bine.

Hegel este mai tînăr decît Fichte cu opt ani și mai bătrîn decît Schelling cu cinci. De la Fichte va prelua el catedra de filosofie din Berlin. De Schelling, stimat ca un învățător în tinerețe și în ciuda tinereții, se va despărți iremediabil. Kant a murit în 1804, Fichte va muri în 1814, numai Schelling va supraviețui pînă în 1854 (interesantă coincidență între ultimele cifre) ; el va trăi doar fizic, spiritual senil : mai tinerii pot uneori mai repede îmbătrîni !

1806 este un an de bilanț. Trecuse un deceniu și jumătate *istoric* fără precedent ; urmează decenii *cultural* inegalabile. Spiritualul va prelucra realul și i se va opune, îl va transfigura și îl va compensa. Istoria pune uneori la grea încercare cultura. În Germania s-a întîmplat nu o dată ca istoria să fie pentru cultură o nucă prea tare. Paradoxal, totuși, din conflictul lor a știut să beneficieze și partea înfrîntă. Dar aceasta e o poveste de mai tîrziu. Deocamdată, Napoleon intra la Jena, iar Hegel sta aplecat pe ultimele file din *Fenomenologia spiritului*. Și nu la mare distanță Goethe termina *Faust I*. Patosul lor nu ni s-ar dezvălui, oare, fratern, în acordurile *Appassionatei ? !*

TREIMI. Pline de tîlc pot fi unele coincidențe biografice. Hegel va fi celebrat ca maestru al înlănțuirilor triadice. Ca o tainică și timpurie sugestie, viața lui chiar a intrat în asemenea împletiri ; în cel puțin trei triunghiuri, ca să ducem construcția la bun sfîrșit, din propriul nostru unghi partizan, în care punctul fix al variantelor combinate se cuvine să se păstreze, constant, același.

La început am numit ultima, în timp, combinație : Hegel, Beethoven, Goethe. Octogenar, Goethe va muri puțin după Hegel ; născut fiind însă, la Frankfurt pe Main, în 1749. Hegel s-a născut de-abia în 1770. Dată de la care s-ar putea alcătui un prim triplet. Unul care, într-adevăr, se lasă lesne recompus pe parcursul aceluiași an și din aceeași parte de miazăzi a țării : Hölderlin s-a născut la 20 martie la Lauffen (Nekkar), Hegel la 27 august la Stuttgart, Beethoven la 16 decembrie (?) la Bonn. Jocul figurilor în trei — cu cîte unul lipsă, cîte unul în plus — continuă la „Tübinger Stift", facultatea de teologie a protestanților din sudul Germaniei, unde Hegel este înmatriculat ca „stipendiat ducal" în 1788, pentru cinci ani de învățătură. Aici ne întîmpină treimea mediană : Hegel, Hölderlin, Schelling. Colegii și prietenii Georg Wilhelm Friedrich, Johann Christian Friedrich, Joseph Wilhelm Friedrich — Friedrich în trei ipostaze !

Se spune că într-o duminică de primăvară în anul 1791 prietenii ar fi plantat în apropiere de Tübingen un „arbore al libertății", în jurul căruia ar fi dansat și cîntat cîntece revoluționare. Se pare că ar fi alcătuit chiar o asociație secretă, la reuniunile căreia se citea din scrierile interzise ale revoluției franceze. Entuziasmul lor, împărtășit de multă lume, a fost, totuși, de scurtă durată : dictatura iacobină din 1793—1794 a întîmpinat o rezistență ajunsă deseori la atitudini violent ostile revoluției. Această ostilitate, apoi, unii au extins-o retroactiv, alții au avut grijă de refugii și compensări, cu intenția de a altera cît mai puțin simpatiile lor revoluționare inițiale, limitîndu-le

la trecut sau izolîndu-le într-o purificată, de ignobila practică, spiritualitate.

Dintre învățătorii recunoscuți, Schiller s-a dezis și el de extremismul iacobin, elaborîndu-și o cale compensatorie proprie, proiectată în planuri estetice ideale. Dovadă stau studiile despre frumos, sublim, tragic și, îndeosebi, *Despre educarea estetică a oamenilor*, ciclul de scrisori imaginare apărut în 1795 și pe care la 16 aprilie, adresîndu-i-se lui Schelling, Hegel îl consemna (făcînd o ușoară confuzie de titlu, după o anterioară scriere lessingiană) ca pe un „Meisterstück" (34, 25). Schiller își conservă și își modifică aici idealul de libertate. „Tema secolului", ne spune chiar titlul celei de a doua scrisori, rămîne „edificarea unei libertăți umane autentice", dar, cum precizează teza imediat următoare, „calea către o soluție politică trece prin problema estetică" (165, 510). Libertate prin frumusețe, „statul estetic", ca împlinire a statului etic, posibil antipod și antidot al atomizărilor și înstrăinărilor moderne, șansă a redobîndirii totalităților pierdute — întreaga demonstrație se rezumă în formula „Frumusețea singură fericește lumea" (165, 602), formulă în care sînt gravate învățămintele revoluției, dar și menite să deturneze realitățile ei incomode într-o direcție ideală și idealistă.

Hölderlin va împărtăși multe din convingerile lui Schiller, dar le va și amenda de pe poziții mai radicale, poate dintre cele mai radicale în epocă : el va rămîne efectiv unul dintre supraviețuitorii germani ai iacobinismului — drept care nu va putea supraviețui ! În privința atitudinii sale față de revoluția franceză, Hegel se va plasa undeva între Schelling și Hölderlin, renegîndu-i excesele și rămînîndu-i fidel în esențiala ei necesitate. „Culoarul" pe care, în timpul restaurațiilor, va înainta Hegel, va fi unul incomod și mereu periclitat de presiunile de dreapta, neeșuat totuși în reacționarisme plate ; în același timp și incapabil de a se menține la atotdevoratoarea ardere hölderliniană.

Din Tübingen, în septembrie 1793, Hölderlin îi scrie fratelui său: „Dragostea mea e specia umană (das Menschengeschlecht), evident nu cea stricată, slugarnică, trîndavă, pe care o întîlnim atît de des în chiar limitata noastră experiență. Iubesc specia (das Geschlecht) secolelor viitoare. Ea este cea mai fericită speranță a mea, speranța care mă ține viguros și activ; nepoții noștri vor fi mai buni decît noi, libertatea va trebui o dată să vină, iar în lumina caldă a libertății sfinte virtutea va crește mai cu spor decît în despotismul înghețat. Trăim într-o vreme (Zeitperiode) cînd totul năzuiește spre zile mai bune" (94, 101—102). Programul e „schillerian", luminos și iluminist, dar cu resorturi mai îndrăznețe, ce se vor vădi curînd.

La capătul celor cinci ani de studenție la Tübingen, doi de filosofie și trei de teologie, după examenul „pro candidatura" (în certificatul de absolvire a teologiei reproșîndu-i-se de a fi neglijat filosofia!), Hegel se mută în Elveția ca preparator particular în familia Steiger von Tschugg: anii 1793—1796, petrecuți la Berna și în împrejurimile ei, sînt importanți și prin schimbul epistolar cu Schelling și Hölderlin. Dispunem mai ales de probe indirecte ale prieteniei lor din timpul în care fuseseră, împreună, la Tübingen; acum, despărțiți, scrisorile ne servesc drept punți palpabile ale dezvoltării lor paralele.

Hölderlin, din Waltershausen, către Hegel la 10 iulie 1794: prietenia lor e veșnică, l-ar vrea aproape, citește din greci și din Kant, *Critica puterii de judecare* — „Încerc să mă familiarizez mai ales cu părțile de estetică ale filosofiei critice" (34, 10).

Hegel, din Berna, către Schelling, de Crăciun: contează „ce fel de sistem, ce fel de spirit are un profesor..." (34, 12).

Schelling, din Tübingen, către Hegel, la începutul lui 1795: despre Kant, Fichte și — „să nu ne înstrăinăm vreodată!" (34, 13).

Hegel către Schelling, la sfîrșitul lui ianuarie: a reluat studiul lui Kant și Fichte, despre ale

cărui prelegeri de la Jena Hölderlin îi scrisese entuziasmat...

Hölderlin, din Jena, către Hegel, la 26 ianuarie: lucrează la Hyperion, îl citește pe Schiller, a stat de vorbă cu Goethe („Este plăcerea cea mai frumoasă a vieții noastre, să găsim, la atîta măreție, atîta omenie" — 34, 19), după lectura lui Spinoza îl studiază pe Fichte...

Hegel către Schelling, la 16 aprilie — o scrisoare în tonalități din ce în ce mai extatice, celebrînd sistemele lui Kant, Fichte, Schelling ca pe cele mai de preț dovezi ale libertății spirituale: „Cred că pentru înfățișarea de sine atît de remarcabilă a omenirii, nu există un semn al vremii mai important decît acesta; este o dovadă că nimbul din jurul capetelor asupritorilor și ale zeilor lumii dispare. Filosofii dovedesc această demnitate, popoarele vor învăța s-o simtă, iar drepturile căzute în colb să nu le ceară, ci să le reia — să le cucerească" (34, 24).

Hegel către Schelling, la 30 august: îi laudă sistemul care va fi numai după 50 de ani recunoscut ca sistem stăpînitor al vremii, apoi critică imoralitatea statului și a constituției; „despre lucrările mele nu merită vorbit..." (34, 33).

Hölderlin, din Stuttgart, către Hegel, la 25 noiembrie: ar vrea să-l vadă, nu să-i scrie; apoi despre prelegerile de iarnă ale lui Fichte...

Hegel către Hölderlin, în august 1796: îi trimite un poem propriu, de trei pagini, scris într-o manieră elinizantă, în tonalități sublime (v. 34, 38—40).

Hölderlin, din Frankfurt, către Hegel, la 24 octombrie: îl cheamă iarăși, prietenos, exaltat, „desigur, dragul meu, am nevoie de tine și cred că și tu vei putea avea trebuință de mine" (34, 41).

Hegel îl anunță pe Hölderlin, în noiembrie, că va veni la Frankfurt.

Hölderlin lui Hegel, la 20 noiembrie: „Ne vom împărți frățește grija și bucuria, vechi prieten al inimii mele!" (34, 45); alaltăieri a visat că acest prieten mai rămîne în Elveția, s-a întristat, apoi

s-a înveselit, dîndu-şi seama că n-a fost decît un vis...

Scrisorile lui Hölderlin către Hegel, cinci la număr, sînt expansive, entuziaste, în prietenia lor prin nimic cenzurate. În răspunsurile sale, Hegel se încălzeşte şi el, îi compune, cum am văzut, chiar un poem, şi în amintita scrisoare către Schelling îşi permite efuziuni superlative — la adresa, totuşi, nu a filosofului, ci a filosofiei, faţă de menirea ei eliberatoare şi înnobilatoare ; în genere însă, Hegel este şi devine tot mai reţinut în epistolele sale, preocupat de adevărurile ştiinţei sale speculative. Lui Schelling îi scrie la 2 noiembrie 1800 : „În formarea mea filosofică, pornită de la nevoi umane subordonate, a trebuit să fiu împins către ştiinţă, iar idealul vîrstei adolescentine a fost necesar să se transforme în forme reflexive, într-un sistem..." (34, 59). Este vorba despre *„Fragmentul de sistem din 1800"* (*„Systemfragment von 1800"*). Acest an reprezintă cezura între acumulările „adolescentine" şi propriu-zisa „ştiinţă" a filosofiei. Departe de a mai compune poeme romantice, Hegel este acum ceea ce este şi trebuie să fie. Afectiv prin Hölderlin continuă să fie legat de Schelling. Acestuia îi scrie din Jena la 16 august 1803 : „Mai neaşteptată este apariţia lui Hölderlin în Suabia (Schwaben), şi încă sub ce chip !" Apoi : „Sper să mai fi păstrat ceva din încrederea pe care a avut-o faţă de mine, poate datorită ei voi fi în stare să obţin ceva de la el, dacă va veni aici" (34, 73). Deşartă speranţă. La 14 iulie 1806 Schelling îl anunţă că, deşi Hölderlin pare mai sănătos decît anul trecut, se află totuşi în continuare într-o gravă criză, dovadă şi felul traducerilor lui din Sofocle (v. 34, 82).

Aici şi astfel se încheie scurta istorie a celei mai importante, poate, dintre „sfintele treimi" din care Hegel s-a întîmplat să facă parte. Să n-o părăsim înainte de a mai aminti un text, convenţional numit *„Cel mai vechi sistem de program al idealismului german"* (*„Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"*). El da-

tează din 1796 sau 1797 ; iar dacă *„Fragmentul de sistem din 1800"* se ştia că aparţine lui Hegel şi prefigura, ca gîndire autonomă, şi *Fenomenologia* şi *Logica* şi *Enciclopedia* — paternitatea textului premergător i-a fost pe rînd atribuită lui Hegel, lui Hölderlin şi lui Schelling. Publicîndu-l în 1917, Franz Rosenzweig stabilise că scriitura îi aparţine lui Hegel, în 1926 Wilhelm Böhm emitea ipoteza că autorul ar fi Hölderlin — presupunere respinsă de Ludwig Strauss, după care s-a afirmat că textul ar fi fost redactat de Schelling sub influenţa ideilor lui Hölderlin despre frumos ; în 1965, cu prilejul zilelor Hegel din Urbino, Otto Pöggeler a demonstrat că autorul trebuie să fi fost totuşi Hegel, care l-a elaborat la Frankfurt în 1796 sau în primele luni ale lui 1797, într-adevăr sub influenţa concepţiilor lui Hölderlin despre frumos. Textul, argumenta comunicarea (v. 155), se înscrie însă exact în dezvoltarea gîndirii hegeliene, dovedind multe asemănări cu alte scrieri ale aceluiaşi autor.

În orice caz, tripla presupusă paternitate, ca şi finala recunoaştere a realei apartenenţe, ne serveşte de minune în demonstraţie. Nu ne putem abţine de la cîteva, măcar, parafrazări şi citate, care vor dovedi şi ele spiritul „hölderlinian" în care gîndea pe atunci Hegel. Recunoscînd, kantian, etica drept temei al sistemului de idei, autorul accentuează individul „absolut liber" ca fiind creatorul din nimic al lumii. Astfel, „de la natură ajung la *opera umană*" (1, 234). Ideea umanităţii nu este însă reductibilă la maşinăria mecanică a statului : „Numai ceea ce este obiect al *libertăţii* se numeşte *Idee*. Trebuie deci să depăşim statul" (1, 234), „el trebuie *să înceteze*", lăsînd locul unei *„istorii a umanităţii"* (1, 235). Urmează o apologie a frumosului, ca unificînd şi surclasînd adevărul şi binele, filosofia spiritului se dovedeşte a fi „o filosofie estetică", poezia a fost şi trebuie să redevină *„învăţătoarea umanităţii"* — accente într-adevăr mai degrabă hölderliniene (schilleriene) decît specific-hegeliene. Sursele se întretaie, la un moment dat Schelling pare

și el prezent, dar depășit : „...trebuie să avem o nouă mitologie, această mitologie trebuie să fie însă în slujba ideilor, ea trebuie să fie o mitologie *a rațiunii*" (1, 236). Prin această identitate : estetic=mitologic=rațional, va putea fi înnoită filosofia și va putea ea cu adevărat servi poporului. Numai dacă mitologia va ajunge filosofică și filosofia va deveni mitologică, ambele sub oblăduirea frumosului, se vor putea pe vecie uni luminații și neluminații. „Atunci va domni libertatea și egalitatea generală a spiritelor ! — Un spirit superior, trimis de cer, trebuie să întemeieze între noi această religie, care va fi cea din urmă mare operă a umanității" (1, 236).

Într-adevăr, în acest iluminist și romantic program al înnoirii, tipică deturnare germană a chemărilor revoluției franceze, mijesc ideile sistematice pe care Hegel însuși avea să le elaboreze. Transpare aici pecetea lui Hölderlin și, indirect, a lui Schelling, fundamentalul efort, dincolo de gesticulație, vizează totuși întemeierea unei concepții raționale proprii, în care de la religie (mitologie) să se ajungă la filosofie (știință), strategie pe care Hegel o va urma întocmai. În ultimele rînduri se simte chiar convingerea de mai tîrziu, că anume el, Hegel, este predestinat pentru o asemenea desăvîrșire a eforturilor creative umane, pentru o măreață operă finală în care dialectica să culmineze și — paradoxal — să se și încheie.

Dar să revenim la Hölderlin. Scufundarea lui în suferința trupului și a minții s-a dovedit ineluctabilă și ireversibilă ; el a mai trăit mult, pînă în 1843, însă doar ca o umbră a propriei ființe. Aproape întreg geniul său, dacă facem abstracție de enigmaticele fragmente tîrzii, a țîșnit în scurtul răstimp al sfîrșitului de secol, ani în care, pentru poet, se concentraseră speranțele de înnoire și prăbușirea lor. „Imnurile din Tübingen", ca să numim începutul acestei creații, tinerești în toate sensurile, au mottouri din Rousseau și Kant, ele dovedesc influențe schilleriene, dar și similitudini cu idealurile iacobine, pe care Robespierre a și încercat mai tîrziu să le legifereze. „Imn nemuririi",

„Imn omenirii", „Imn frumuseții", „Imn prieteniei", „Imn iubirii", „Imn către geniul omenirii" — ce însuflețit și însuflețitor arătaseră, în univocul lor, lucrurile la început. O splendoare pe care păruseră să o continue, în linie dreaptă, și faptele de arme ale lui Napoleon.

„Popoarele tăceau, în amorțire, atunci Soarta
Făcu să nu adoarmă chiar de tot, și se ivi
Neiertătorul, aprigul vlăstar al
Naturii, vechiul spirit al neliniștii..."
(„Popoarele tăceau, în amorțire...")

„Sfinte pahare sînt poeții,
În care vinul vieții, duhul
Eroilor se păstrează.
Dar spiritul acestui tînăr,
Cel iute, oare n-ar sparge,
De-ar vrea să-l țărmurească-n el, paharul ?
Neatins să-l lase poetul, ca pe un duh al Naturii.
Atare temă face din maestru-nvățăcel.
El nu poate trăi și dăinui în poezie.
Trăiește și dăinuie-n lume !"
*(„Buonaparte")**

Sfinte pahare sînt poeții — dar se și pot sparge cînd n-au cum mai păstra în ele duhul eroilor. Hölderlin a încercat temporar o „retragere" dintr-un prezent german, devenit insuportabil, într-un eroic și tragic trecut elin îndepărtat sau într-altul mai apropiat, dar cu dominante similare. Cele două volume ale romanului său epistolar *Hyperion sau Pustnicul în Grecia*, apărut în 1797 și 1799, se bizuie pe simbolica Elladei răsculate în 1770 împotriva jugului otoman și o trec prin experiența revoluției franceze. Penultimul capitol al celei de a doua cărți, scrisoarea lui Hyperion către Bellarmin, prinsă între frazele constatative seci și distante : „Așa am ajuns printre germani" și „Atunci m-am hotărît să plec din Germania" — desfășoară o neiertătoare filipică la adresa stărilor de lucruri germane. Diagnosticul numește pe

* Traducere de Ștefan Augustin Doinaș.

nume decăderea, lipsa de ideal, înstrăinarea de tot ce e nobil, artă, poezie, frumusețe, înrobirea exterioară și lăuntrică, meschinăria atoatedevoratoare, care îi face străini, iremediabil și irecuperabil, pe artiști în propria lor patrie. „...nu-mi pot închipui un alt neam mai sfîșiat decît germanii. Vezi între ei meșteșugari, dar nici un om; gînditori, dar nici un om; preoți, dar nici un om; stăpîni și robi, tineri și bărbați așezați, dar oameni deloc — oare nu e ca un cîmp de bătălie, unde zac ciopîrțite mîini, brațe și mădulare, unele peste altele, în timp ce sîngele vieții vărsat piere în nisip?" Se vede că înstrăinarea reciprocă a părților nemaiincluse în întreg și neconcurînd la alcătuirea totalității, a obsedat de timpuriu întreaga cugetare germană înaintată și că spre căile depășirii alienărilor se îndreptau eforturile de înțelegere ale acestei pătrunzătoare gîndiri! Prevestindu-și propriul destin, poetul conchide cu aceeași violență: „La poporul german, tinerii iubiți de Muze se dezvoltă plini de dragoste, de spirit și de speranță; șapte ani mai tîrziu, îi vezi hoinărind ca niște umbre, tăcuți și indiferenți, și sînt ca o țarină pe care dușmanul a presărat-o cu sare, pentru ca să nu mai poarte în ea niciodată vreun firicel de iarbă; iar cînd vorbesc, vai de cel care-i înțelege, de cel care nu vede în clocotitoarea lor putere de titani și în actele lor prometeice decît lupta disperată pe care tulburatul și frumosul lor spirit o duce cu acești barbari, cu care are de-a face în fiecare zi." *

Sînt diatribe pe care puțini vor cuteza să le egaleze și în raport cu a căror neînmuiată asprime ne-ar putea părea jucăușe ironiile lui Heine din *Deutschland, ein Wintermärchen*. La Hölderlin e tot iarnă, dar nu și „poveste". Cititorul intuiește motivul exilului hölderlinian, nu într-o Grecie ideală, mai veche sau mai nouă, ci chiar în nebunie. Hölderlin nu fusese numai poetul german cel mai radical din acele timpuri; el mai fusese și inflexibil, intratabil, incapabil de a se

---

* Traducere de Ștefan Aug. Doinaș.

mlădia și conforma reacțiunii de după acțiune, reacțiune pe care ceilalți germani, printre care și Hegel, aveau să fie obligați s-o suporte — dacă voiau într-adevăr să-i supraviețuiască.

În studiul său *Hyperion la Hölderlin*, scris în 1934, Georg Lukács discută variantele ce-au urmat refluxului revoluționar: Schelling s-a îndreptat spre obscuratism, Hölderlin și Hegel nu s-au dezis de tinerețea lor, dar au ilustrat două căi diferite ale dezvoltării germane. Hölderlin n-a acceptat compromisul, el a rămas de partea idealului revoluționar și a unei democrații antice înnoite, ideal poetic care se sfărîmă însă de prozaica realitate burgheză post- și anti-revoluționară. Utopia lui Hyperion continua revolta lui Karl Moor din *Hoții* lui Schiller, dar mai consecvent, căci Hyperion nu mai are patrie nici în Germania și nici în afara ei, lipsa lui de speranță nu mai poate aștepta decît o mistică moarte jertfelnică, precum a lui Empedocle. În Franța iacobinismul va sucomba ironic și realist prin destinul lui Julien Sorel, în Germania el moare tragic și elegiac în Hyperion și Empedocle; dar și prin sfîrșitul autorului lor. „Lipsa de compromis al lui Hölderlin a rămas — zice Lukács — o fundătură tragică: necunoscut și neplîns a căzut el la Thermophilele unui thermidorianism victorios, asemenea unui însingurat și poetic Leonida al idealurilor perioadei iacobine" (108, 147).

Lui Thomas Mann îi datorăm observația, citată cu alt prilej tot de Lukács (107, 9), că Germaniei i-ar fi putut merge mai bine și că s-ar fi putut regăsi doar dacă Marx l-ar fi citit pe Hölderlin; opinie pe care, cu binecunoscuta-i luciditate, Mann o amenda, convins de sterilitatea unei luări unilaterale de cunoștință: nu numai Marx ar fi trebuit să se apropie de Hölderlin, dar și Hölderlin de Marx, respectiv urmașii fiecăruia, de ai celuilalt. Un program nobil. În realitate, Hölderlin i-a rămas efectiv necunoscut lui Marx — pe care, în schimb, dialogul său activ cu Hegel l-a făcut... marxist. Istoria e vicleană, compromisul hegelian a devenit premisa unei supravie-

ţuiri care să poată fi apoi şi negată dar şi prelungită de către Marx; intransigenţa hölderliniană, pe de altă parte, ne apare cu atît mai dureroasă cu cît n-a stopat doar dezvoltarea poetului, dar a şi frînt pentru multă vreme orice posibilă filiaţie. Continuităţile întrerupte, urmaşii mai depărtaţi ai lui Hölderlin vor putea să le refacă doar întru tîrziu. Hegel are urmaşi direcţi, printre ei chiar urmaşi de autentic spirit hölderlinian: dialectica istoriei e inepuizabilă!

PARALELE. „Ceea ce n-au văzut [...] nici guvernele, nici liberalii, a văzut, încă din 1833, cel puţin un om; ce-i drept, îl chema Heinrich Heine" (130, 265), citim pe prima pagină din *Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filosofiei clasice germane*.

Ce n-au văzut guvernele şi liberalii şi ce a văzut, în schimb, Heine? Că şi în Germania secolului al XIX-lea, precum în Franţa veacului al XVIII-lea, revoluţia filosofică a precedat prăbuşirea politică. Că revoluţionară poate fi nu numai lupta făţişă — de manieră franceză — cu ştiinţa oficială, cu biserica, adesea cu statul, dar chiar şi filosofia de stat a regatului prusian. Că îndărătul unor vorbe pedante şi obscure, al perioadelor lor greoaie şi plictisitoare, se poate ascunde revoluţia. Engels exemplifică ideea din urmă prin celebra teză din prefaţa la *Principiile filosofiei dreptului*: „tot ce e real este raţional şi tot ce e raţional este real" (11, 17) *; o teză profund conservatoare care conţine însă şi opusul ei, în măsură să se dezvăluie mai pe urmă: tot ce există merită să piară!

Ce văzuse, aşadar, Heine? În volumul al doilea din *Saloanele* sale el a tipărit, în 1834, acea *Istorie a religiei şi filosofiei în Germania*, prin care îşi proba convingerea potrivit căreia francezii vor putea înţelege Germania nu numai şi nu atît prin literatura, cît prin filosofia ei. Şi, spre

* „Was vernünftig ist das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig" (10, 24).

a fi cît mai explicit, Heine relua şi extindea o mai veche comparaţie a sa între filosofia germană şi revoluţia franceză, între Fichte şi Napoleon. Paralelele sale jucăuşe servesc un paralelism de fond între funcţiile ambelor răsturnări, reală şi ideală. Dar să nu nesocotim jocul; implicit şi el poate dezvălui straturile mai de profunzime.

În virtutea unui similar terorism, fie el din domeniul gîndirii sau al acţiunii, Heine îl compara pe Kant cu Robespierre. Trăsăturile lor comune ar fi: a) „aceeaşi onestitate neînduplecată, tăioasă, sobră, lipsită de poezie"; b) „acelaşi talent al neîncrederii"; c) „acelaşi spirit al micii burghezii" (89, 250). Filosofia ajunge, prin Kant, o cauză naţională a germanilor. „Fichte apare după ce kantienii au desăvîrşit opera lor de teroristă distrugere, tot aşa cum şi Napoleon a apărut după ce Convenţia a surpat întreg trecutul, cu a sa critică a raţiunii pure" (89, 264). Lucrurile nu iau însă sfîrşit aici. „Într-adevăr, dacă putem vedea în Kant Convenţia teroristă iar în Fichte imperiul napoleonian, în domnul Schelling vedem reacţia restauratoare care i-a urmat" (89, 289). Schelling restaurează, mai întîi în sens bun, unitatea uitată dintre spirit şi natură, dovadă întreaga sa filosofie a naturii; după care însă activitatea lui ajunge efectiv restauratoare, în cea mai conservatoare accepţie, ca prin Bourboni în Franţa. Neacceptat, detronat, Schelling rătăceşte acum prin oraşul său ca un biet călugăr (în original, joc de cuvinte între „Mönchlein" şi „München"!). Coroana i-a preluat-o fostul majordom, Hegel, care „s-a lăsat la Berlin încoronat, din păcate şi puţin tămîiat, domnind de atunci peste filosofia germană"; cu aceasta s-a încheiat „revoluţia noastră filosofică. Hegel a închis marele său cerc" (89, 290).

Minunată demonstraţie, atunci ca şi acum, serioasă în aparenta-i glumă. Comparîndu-i pe Kant cu Robespierre (în chiar filistinismul lor nemaleabil), pe Fichte cu Napoleon, pe Schelling cu Ludovic al XVIII-lea, Heine avea în vedere nu detaliile ci corespondenţa de ansamblu, globala

înaintare și apoi poticnire. Germanii trebuiau să-și invente propria lor revoluție și restaurație, propria lor intransigență și îmblînzire, propriul lor nonconformism și conformism, atît pe cît le era posibil în strîmtele și strîmtoratele lor condiții. „Filosofia germană este o treabă importantă, privind întreaga umanitate și numai urmașii noștri tîrzii vor putea să decidă dacă sîntem de mustrat ori de lăudat pentru a ne fi elaborat mai întîi filosofia și numai după aceea revoluția" (89, 292—293). Începutul acestei fraze concluzive este cît se poate de adevărat, sfîrșitul — începe să fie iluzoriu, căci sugerează nu numai iminența revoluției germane, dar și apropiata ei desfășurare în temeiul și în prelungirea filosofiei, eclipsînd în toate privințele revoluția franceză și pe oricare alta. Înainte de 1848 se spera într-o rapidă și radicală însănătoșire germană. Ceea ce avea să urmeze trebuia să tempereze sau chiar să frîngă entuziasmele ; unii aveau să le renege și retroactiv, ca din capul locului prea naive. Ne putem întreba, însă, dacă previziunea lui Heine la adresa revoluției germane, neconfirmată în litera ei, nu s-a adeverit, totuși, într-un mai cuprinzător spirit al său ? La urma urmei, cel care i-a fost bun prieten pînă la momentul divergenței din viața lor, divergență datorită tocmai compromisurilor lui Heine (tot o poveste germană !), Marx, anume, avea să fie și cel care, deși obligat să părăsească Germania pentru o Franță și apoi Anglie social mai dezvoltată și intelectual mai aerată, să confirme, de fapt, preproiectata în 1834 desăvîrșire a filosofiei germane prin revoluția germană...

Dar să revenim, în cadrul paralelei inițiale, la Johann Gottlieb Fichte. Pentru ce ne oprim la el ? Pentru că, spre deosebire de învățătorul lor Kant, el îi este lui Hegel efectiv contemporan. Și pentru că, în comparație cu spiritualismul, din ce în ce mai mistic, promovat de Schelling, idealismul său subiectiv are și păstrează numeroase puncte de contact și de interferență cu problematica politică a vremii și, în special, cu prelucrarea antinomică a revoluției franceze și a con-

secințelor ei napoleoniene (antinomiile îi domină, de altminteri, întreaga gîndire). Fichte, profesor la Jena iar apoi la Berlin și Erlangen, este, poate, dintre toți filosofii speculativi cel mai interesat de confruntări sociale și politice. Îndreptățirea acestui interes e conținută în chiar speculativismul său, deosebit de abstract, dar integral îndatorat acelui „Eu" uman pe care Fichte îl urmărește în automișcare și activă creativitate. Acest miraculos și demiurgic „Eu" fichtean este unul cunoscător dar și instituitor, practician în chiar datele sale teoretice. Hipertrofierea lui în unica realitate, în suprema formă creativă, în generator al lumii, putea fi denunțată ca voluntarism și ca subiectivism, dar conținea, totodată, un activism de esență morală, care se conjuga firesc cu un activism de natură politică. Pornind de la Kant și depășindu-l, inclusiv într-o direcție subiectiv idealistă, Fichte a devenit dialectician al „rațiunii practice" și, consubstanțial, al libertății umane. Activismul, moralitatea, libertatea, toate înrădăcinate în „Eu", vor fi fost apoi în măsură să-l servească pe Hegel în uriașul său efort de istoricizare a omului și a întregii sale lumi ; pînă atunci, însă, ele se împăcau bine cu preocuparea pentru istoria contemporană, în plină erupție.

Aproximativ pînă în 1800, programul lui Fichte este burghez democratic, ca atare favorabil revoluției franceze ; de instituțiile și ideile acesteia el se îndepărtează apoi, ajungînd (de astă dată, în numele libertății naționale) cel mai activ dintre filosofii opuși lui Napoleon. Cel cu care Heine îl compară devine dușmanul său. Paralelele confratelui poet de fapt i s-ar potrivi lui Fichte în totalitatea lor antinomică : el este Robespierre și anti-Robespierre, Napoleon și anti-Napoleon, concomitent și mai ales succesiv.

Lukács : „Dintre toți filosofii din Germania Fichte ia atitudinea cea mai decisă în favoarea ideilor revoluției franceze. Primele sale cărți — apărute anonim — sînt fățișe luări de poziție, pamfletare, pentru revoluția franceză și împotriva dușmanilor ei, împotriva monarhiilor feu-

dal-absolutiste ale Europei" (107, 70). Iată, în acest sens, două scrieri de-ale sale din anul 1793. Într-una, Fichte îi somează pe principi să înapoieze Europei asuprite de ei libertatea de cuget. „Omul nu poate să fie nici moștenit, nici vîndut, nici dăruit ; el nu poate fi proprietatea nimănui, deoarece este și trebuie să rămînă propria sa proprietate" (61, 11). „A putea gîndi *liber* este diferența determinantă între înțelegerea umană și înțelegerea animală" (61, 13). În celebra sa disertație dezbătînd opiniile publice asupra revoluției franceze, Fichte pornește de la Rousseau și îi prelungește convingerile. Prima frază a lucrării : „Revoluția franceză îmi pare importantă pentru întreaga omenire". Urmează : „...revoluția franceză mi se înfățișează ca un comentariu bogat asupra dreptului uman și valorii umane" (61, 39). Apoi : „Omul *poate* ceea ce *trebuie* ; iar cînd spune : nu *pot*, înseamnă că nu *vrea*" (61, 73). În fine : „Fiecare om, devreme ce vrea să fie liber, va fi liber" (61, 263).

În timpul agresiunii napoleoniene, entuziasmul se preschimbă într-un patriotism nu străin de accente naționaliste. *Cuvîntările către națiunea germană*, din 1808, îi aduc lui Fichte faimă printre germani, mai cu seamă printre cei din Prusia, dornici de a scutura dominația străină. Cîteva exemple : „...scopul principal al acestor cuvîntări este de a insufla curaj și speranță în cei zdrobiți, de a aduce în doliul adînc bucuria, de a susține o trecere ușoară și blîndă prin ora de cumpănă" (61, 279). „Aceste cuvîntări se întreabă ce loc ați putea voi, germanii, să ocupați în societate" (61, 495). „...dacă vă scufundați, se scufundă, odată cu voi, întreaga omenire, fără speranța unei viitoare resuscitări" (61, 499).

Chemările lui Fichte sînt ambivalente. Ele au în vedere originea și specificul germanilor, educarea și autoeducarea lor, dragostea de patrie, independența și cultura națională ; ele se conformează în același timp, retrogradelor rînduieli prusace. În timpul următoarei campanii antinapoleoniene, Fichte se înrolează în armata voluntară

și moare de tifos în 1814, înainte de a-și vedea visul împlinit. Moștenirea lui politică va putea fi reactualizată și de pe poziții șovine ; dar ea va servi deseori și celor încrezători în libertate, ca idee și faptă.

Bertrand Russel, în a sa *Istorie a filosofiei occidentale* : „Filosofia germană a fost, în mai mare măsură decît literatura sau arta, legată de Prusia. Kant a fost un supus al lui Friedrich cel Mare ; Fichte și Hegel — profesori la Berlin [...] Dar ambii, Fichte și Hegel, au fost vîrfuri filosofice ale Prusiei și au contribuit mult în pregătirea căii unei viitoare identificări a patriotismului german cu admirația pentru Prusia" (163, 692—693). Da și nu, situația arată și așa, dar și altfel ; are și Heine dreptatea lui, iar dacă am vrea să conjugăm toate „dreptățile", am putea spune că Fichte se păstrează în conștiințe ca un Robespierre, Napoleon și Friedrich-Wilhelm al III-lea laolaltă.

Dar Hegel ? Cel care îi va lua locul rămas vacant la Universitatea din Berlin ? Cu cine ar putea fi el asemuit ? Nicidecum, s-ar părea, cu Robespierre ; poate cu Napoleon ; cine știe dacă nu cu Friedrich-Wilhelm al III-lea. Și, totuși, nu tocmai. Regele prusac și demnitarii lui n-aveau nici un motiv să relativizeze sau să inverseze identitatea dintre rațional și real, devenită de la o vreme din nou binevoitoare la adresa lor. La rîndul său, Hegel era un dialectician și urmaș de al lui Fichte ; filosof oficial al Prusiei și moștenitor al revoluției franceze. După cuplurile Kant-Robespierre, Fichte-Napoleon, Schelling-Ludovic al XVIII-lea (ultimul nenumit, dar sugerat), Heine nu ne mai trimite, în cazul lui Hegel, la nici o personalitate anume a istoriei. Afirmînd că i-a smuls lui Schelling coroana, lăsîndu-se încoronat la Berlin, nu spune decît că a încheiat „marele cerc" (al cui ?) al „revoluției noastre filosofice". Și Heine nu aruncă vorbe în vînt, revoluție însemnează revoluție. E limpede și faptul că în desăvîrșirea cercului intră tot cercul, fiecare moment al său constitutiv. Dar oare e posibilă „restaurarea" ca ultim act al „revoluției" ?

Depinde ; Napoleon își pusese coroana cu propriile sale mîini, ceea ce nu i-a împiedicat pe mulți germani să-l socoată ca pe trimisul plenipotențiar (iubit sau detestat) al revoluției franceze. Nimeni nu-l va suspecta nici pe Ludovic al Franței, nici pe Friedrich-Wilhelm al Prusiei de revoluționarism. Pe Hegel l-au suspectat însă, pînă la capătul zilelor, de simpatii revoluționare mulți miniștri și demnitari prusaci, chiar colegi de-ai săi de universitate. Era o exagerare, afectiv el se dezisese de mult de revoluție ; rațional însă nu se putuse dezice de ea, măcar în calitatea ei de fostă și temporară necesitate a istoriei. Se știe că Hegel a ajuns la „împăcarea cu realitate" (11, 19), „Versöhnung mit der Wirklichkeit..." (10, 27), și că această superioară și finală împăcare, pentru a fi realizată, a atribuit-o „principiului nordic al *popoarelor germanice*" (11, 389), sub oblăduirea regelui Prusiei și sub propria sa oblăduire. Dar cu asta n-am rostit întregul adevăr.

„SITUAȚIA DIN GERMANIA". Este titlul celor trei articole trimise de Engels în 1845—1846, sub forma unor scrisori, ziarului „The Northern Star" : excelent temei pentru a recapitula întreaga situație amintită, pe tot parcursul timpului care ne interesează.

Iată, pentru început, din des citata caracterizare a Germaniei de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : „Toată țara era o masă vie de putregai și de descompunere abjectă. Nimeni nu era mulțumit. Meșteșugurile, negoțul, industria și agricultura țării fuseseră reduse la proporții infime. [...] Nici vorbă de cultură, de vreun mijloc de a influența gîndirea maselor, de presă liberă, de opinie publică, nici măcar de un negoț mai intens cu alte țări, nimic altceva decît ticăloșie și egoism ; întregul popor era pătruns de un spirit mercantil jalnic, josnic și servil. Totul era putrezit, în descompunere, gata să se surpe, și nu exista nici cea mai mică nădejde într-o schimbare în bine ; națiunea nu mai avea nici măcar

atîta putere cît să înlăture cadavrele în putrefacție ale instituțiilor care și-au trăit traiul.

Singura speranță într-un viitor mai bun o constituie literatura țării. Acest secol rușinos din punct de vedere social și politic a fost, în același timp, marele secol al literaturii germane. Pe la 1750 s-au născut toate mințile luminate ale Germaniei : poeții *Goethe* și *Schiller*, filosofii *Kant* și *Fichte* și, după nici 20 de ani, ultimul mare metafizician german, *Hegel*. Din toate operele remarcabile ale acelei vremi emană un spirit de sfidare și de răzvrătire împotriva întregii societăți germane, așa cum era ea atunci" (121, 594—595). Și, invocînd ca exemplu pe *Götz von Berlichingen* și *Hoții*, Engels amintește că acestea erau, totuși, opere de tinerețe de-ale lui Goethe sau Schiller, ei înșiși în rînd cu alte luminoase și viguroase minți, pe măsură ce înaintau în vîrstă, pierzînd orice speranță în viitorul țării.

„Revoluția franceză a căzut, dintr-o dată, ca un trăsnet asupra acestui haos numit Germania. Influența exercitată a fost extraordinară. [...] Dintre sutele de poeți germani nu era unul care să nu ridice în slavă poporul francez. Dar acest entuziasm era în manieră germană ; el avea un caracter pur metafizic, se referea numai la teoriile revoluționarilor francezi" (121, 595). De îndată însă ce aceste teorii fuseseră eclipsate de practică, și încă de una din ce în ce mai radicală, pînă la înlăturarea girondinilor, „acest entuziasm al Germaniei s-a transformat într-o ură fanatică împotriva revoluției" (121, 596).

Zilele Sfîntului imperiu roman erau însă numărate ; armatele revoluționare franceze au împins granița Franței pînă la Rin și au propovăduit pretutindeni libertatea și egalitatea. Napoleon luă cauza revoluției în mîinile sale ; el acționa despotic, dar nici pe departe atît de despotic precum prinții și nobilii autohtoni : „Napoleon a fost în Germania reprezentantul revoluției, propovăduitorul principiilor ei, distrugătorul vechii societăți feudale" (121, 596—597), el a lichidat Sfîntul imperiu roman, a redus numărul statelor

mici, a format state mari, a adus codul său de legi, „a silit pe germanii care pînă atunci trăiseră numai pentru *interese particulare* să-şi consacre forţele realizării unor idei mărețe care să slujească interese obşteşti mai înalte. Dar tocmai acest lucru i-a ridicat pe germani împotriva lui" (121, 597).

Engels considera că „gloriosul război de eliberare" din 1813—1814 şi 1815 va face să roşească pentru mult timp pe orice german onest şi inteligent. Aceasta, întrucît „absolut toate puterile victorioase au văzut în căderea lui Napoleon *nimicirea revoluţiei franceze* şi triumful legitimismului" (121, 600). În Prusia domnea pe atunci Friedrich-Wilhelm al III-lea, născut pentru a fi caporal şi pentru a controla nasturii de la mantalele soldaţilor, incapabil să vorbească altfel decît la infinitiv şi neîntrecut, decît poate doar de fiul său, în arta de a scrie ordine arogante. La Congresul de la Viena numai Anglia, Franţa şi Rusia ştiau ce vor ; statele germane nu se gîndeau decît la principiul legitimismului şi fuseseră înşelate pierzînd prin încheierea păcii tot ce cîştigaseră prin război ; Germania a rămas pe mai departe împărţită în 38 de state, ceea ce împiedica orice progres intern, confederaţia de state fiind dominată de Austria şi Prusia. Deşi înşelat de toată lumea, după căderea lui Napoleon, regele Prusiei a trăit cîţiva dintre cei mai fericiţi ani ai săi. Aceste vremuri n-au fost însă pentru el de lungă durată : „Frica de Napoleon a fost prea curînd înlocuită cu *frica de revoluţie*" (121, 605). Cuvîntul „revoluţie" a devenit pentru Friedrich-Wilhelm al III-lea o adevărată sperietoare ; au urmat arestări şi persecuţii în masă, apoi mişcările burgheziei liberale dintre 1830 şi 1834, şi stingerea oricărei mişcări sociale între anii 1834 şi 1840 ; Prusia nu a luat parte la revoltele burgheziei ci, din nou, doar la înăbuşirea lor ; „Principala forţă a Confederaţiei germane rezida în apatia prusienilor" (121, 612).

Engels avea 25 de ani pe cînd descria atît de pătrunzător *Situaţia din Germania*. Peste trei decenii, în schiţa *Însemnări despre Germania*, el avea să-şi reia în acelaşi spirit constatările (v. 128, 590—594). Cît de întemeiate fuseseră acestea de la început, o putem lesne dovedi şi prin celebrul text aforistic scris de Marx în 1843—1844, adică tot la vîrsta de 25 de ani (cei doi ani de istorie în minus se compensau prin cei doi ani în plus biografic) : *Contribuţii la critica filosofiei hegeliene a dreptului. Introducere.* Engels generalizase antinomiile patriei sale ca *istoric ;* Marx se apropia de aceleaşi contradicţii ca filosof. Să fie vorba oare de un reflex al împrejurării că „sîntem contemporanii filosofici ai veacului nostru fără a fi contemporanii lui *istorici*" (120, 418) ? Adecvarea la o stare de viaţă care pentru germani sălăşluia numai în craniul lor, deoarece „germanii *au gîndit* în politică ceea ce alte popoare *au făcut*" (120, 420). S-ar părea că aplecîndu-se asupra filosofiei hegeliene, Marx se conforma şi dominantelor ei, istoric compensatoare. Polemica evidenţia, totuşi, cu totul alte preferinţe. Faptul se va vădi printr-o implicare a filosofiei în istorie, echivalentă aproape cu o dizolvare, de unde şi accentul pe „concepţia materialistă a istoriei". Engels a parcurs acelaşi drum, am putea spune, pe scurtătură, istoricizarea a tot şi toate el o inaugura cu interesul pentru istoria propriu-zisă, pentru situaţia din Germania sau situaţia clasei muncitoare din Anglia. Cît privea filosofia clasică germană, el îşi asumase în tinereţe o sarcină cît se poate de necesară : dezamorsarea efectelor ultime ale misticismului a celui „din urmă" Schelling (în cele trei studii din 1841—1842 : *Schelling despre Hegel*, *Schelling despre revelaţie*, *Schelling — filosoful întru Hristos*). De Hegel şi de al său „sîmbure raţional", Engels se apropie, deocamdată, indirect, prin denunţarea lui Schelling. Confruntarea directă şi-a asumat-o Marx, însuşindu-şi în acest scop chiar şi un mod de expunere aparent hegelian. Cu alte cuvinte, el a realizat depăşirea din interiorul domeniului ; şi şi-a asumat pînă la capăt dialogul cu cel mai de seamă filosof clasic german, com-

pensator istoric al istoriei, pentru a ajunge la istoria propriu-zisă. Drumul lui a fost mai întortocheat, dar mai temeinic, dovadă că și Engels i se asociază, atît în *Sfînta familie* și *Ideologia germană* (în care majoritatea analizelor direct filosofice și direct privitoare la Hegel îi aparțin lui Marx, în chiar cadrul conlucrării lor) cît mai ales în și prin *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filosofiei clasice germane*.

Este, oricum, semnificativ în cel mai înalt grad împrejurarea că situația din Germania Marx o aprecia, deocamdată, prin intermediul filosofiei germane și, în speță, al lui Hegel. Cea mai tăioasă dintre formulările acestei perioade apare într-o lucrare consacrată criticii filosofiei hegeliene a dreptului : „...noi am fost părtași la restaurațiile popoarelor moderne fără a fi participat la revoluțiile lor. Am trecut prin restaurație, în primul rînd, pentru că alte popoare au cutezat să facă revoluție și, în al doilea rînd, pentru că alte popoare au trecut printr-o contrarevoluție ; prima oară pentru că stăpînilor noștri le-a fost frică, și a doua oară pentru că nu le-a fost frică. Noi, în frunte cu păstorii noștri, ne-am aflat întotdeauna numai într-o singură împrejurare în tovărășia libertății, și anume în *ziua înmormîntării ei*" (120, 414—415). Strînsă, severă, această autocritică, pe care numai patrioții autentici și-o permit, spre a da un impuls înaintării.

În anii textelor programatice ale lui Marx și Engels, marcînd „despărțirea" lor de o Germanie căzută în păcatul restaurației și contrarevoluției, filosofia clasică germană era dată uitării, degradată de Schelling sau de către „Hegelei", hegelianismul maltratat de către epigonii de mult decedatului maestru. Lui Marx nu-i rămînea decît să meargă înainte. Ruptura el o încheia printr-o chemare la altă înfrățire : „Cînd toate condițiile interne vor fi îndeplinite, *ziua reînvierii Germaniei* va fi vestită *prin cîntatul cocoșului galic*" (120, 427). Este previziunea sa din preajma revoluțiilor din '48. Ea devenise însă posibilă numai în urma experienței revoluționare inițiate în 1789.

Cîntatul cocoșului galic, chiar cînd n-a vestit, a *prevestit* ziua reînvierii Germaniei !

„BIBLIA" HEGELIANĂ. Este titulatura conferită în *Ideologia germană Fenomenologiei spiritului* (v. 122, 146). Revenind la personajul nostru principal, e cazul să ne referim și la cartea sa. Tatonările și pregătirile au durat mult, ele se vădesc în manuscrise pe teme religioase și sociale, în primele sistematizări filosofice de la Frankfurt — *„Cel mai vechi program de sistem al idealismului german"* (1796—1797), *„Fragmentul de sistem din 1800"* — și în publicația programatică, de rîndul acesta de la Jena, *Deosebirea dintre sistemul filosofic al lui Fichte și sistemul filosofic al lui Schelling* (1801). Perioada de la Jena rămîne, precumpănitor, perioada pregătirii *Fenomenologiei*, la închiderea căreia e încheiată și ea : disperat de a fi doar profesor „extraordinar", ceea ce echivala cu a nu fi titularizat, și a fi prost remunerat, ajuns la capătul resurselor sale materiale, Hegel renunța temporar la cariera universitară pentru a deveni redactor la publicația politică locală din Bamberg.

La 28 octombrie 1807, de astă dată într-un ziar din Jena, apărea, potrivit obiceiului vremii, o prezentare a cărții făcută de însuși autor : a apărut, se preciza, *„Sistemul științei* de G. W. Fr. Hegel, Volumul întîi, *Fenomenologia spiritului*". „Acest volum înfățișează *știința în devenire*. Fenomenologia spiritului [...] cuprinde diferitele *chipuri ale spiritului* ca stațiuni ale drumului în sine, prin care devine știință pură sau spirit absolut. [...] Adevărul ultim se descoperă mai întîi în religie iar apoi în știință, ca rezultate ale întregului". „Un *al doilea volum* va cuprinde sistemul *logicii*, ca filosofie speculativă, și celelalte două părți ale filosofiei, *știința naturii* și a *spiritului*" (4, 593).

Hegel s-a apropiat de *„Sistemul științei"* pe tot parcursul perioadei de la Jena. El a început efectiv să scrie *Fenomenologia* ca introducere a sistemului, care introducere, laolaltă cu logica, tre-

buia să alcătuiască un prim volum. Dar cadrul prestabilit a fost lărgit. În vara lui 1806 „Introducerea" se emancipase deja într-o demonstrație de sine stătătoare. De atunci datează și titlul ei: *Fenomenologia spiritului*, deși multă vreme el a figurat ca subtitlu pentru mai cuprinzătorul *Sistem al științei*. În 1812, în prefața la prima ediție a *Logicii*, Hegel continua să preconizeze aceeași succesiune: *Fenomenologia, Logica, Filosofia naturii, Filosofia spiritului*, toate în cadrul *Sistemului științei*. La acesta — ca supratitlu al *Fenomenologiei* — avea să renunțe de-abia în 1831; între timp restul sistemului și-l asumase *Enciclopedia științelor filosofice*, de fapt o expunere nouă și coerentă a întregului sistem.

Manuscrisul *Fenomenologiei* a fost încheiat în octombrie 1806, în noiembrie Hegel urmărea la Bamberg corecturile și tipărirea, în ianuarie 1807, la Jena, termina prefața, corectura o încheia în martie, după mutarea la Bamberg, la 1 mai îl anunța pe Schelling: „Scrierea mea e, în fine, terminată..." (4, 597).

Ironia e că această anume scriere reprezintă, de fapt, eliberarea sa de sub influența lui Schelling. *Fenomenologia* e introducerea la sistem și prima lui expunere cuprinzătoare. Ineditul sistemului consta în configurarea sa genetică. Sincronia era întemeiată diacronic, ca două fețe ale aceleiași medalii, structura fiind reversul metodei, statornicirea metodei însăși. Dialectica și totalitatea sînt cele două temeiuri pe care Hegel își înalță eșafodajul monumental, ele sînt concrescente și unificate în dialectica totalizării. Prefața e lămuritoare în chiar succintele sale formule: „...lucrul nu este epuizat în *scopul* său, ci în *dezvoltarea* sa, nici *rezultatul* nu constituie întregul *real*, ci numai împreună cu devenirea lui..." (5, 10); „...totul revine la a înțelege și exprima adevărul nu ca *substanță*, dar tot atît ca *subiect*", „adevărul este devenirea lui însuși..." (5, 17); „Această devenire a *științei în genere*, adică a *cunoașterii*, este ceea ce prezintă această

fenomenologie a spiritului" (5, 22); „Adevărul este mișcarea lui în el însuși..." (5, 33) * etc.

Idealismul absolut hegelian e întemeiat pe dialectica idealistă. Ideea făurește în dezvoltarea sa întreaga realitate. Realitatea este dezvoltarea conștiinței ridicată pînă la cunoașterea absolută. Fenomenologia echivalează cu istoria cunoașterii (științei) filosofice, fiindcă rezultatul nu poate fi înțeles în afara dezvoltării, efectul este al propriei sale istorii.

De la certitudinea sensibilă pînă la cunoașterea absolută (filosofia), conștiința traversează de fapt trei „fenomenologii" și trei istorii, distincte și interferate, care numai laolaltă dau întreaga „realitate" și umanitate. Primul „cerc" este al spiritului subiectiv, caracteristic omului ca individ (capitolele I—V); cel de al doilea aparține spiritului obiectiv, adică omului ca obște, comunitate, propriu-zisă istorie (capitolul VI); cel de al treilea e al triumfătorului spirit absolut, care, prin religie și filosofie, reprezintă efectiva împlinire a omului ca spiritualitate (capitolele VII—VIII).

Spiritul subiectiv, ca individual și propriu individualității, parcurge conștiința, conștiința-de-sine, rațiunea. Conștiința echivalează, succesiv, cu certitudinea sensibilă, percepția, intelectul (suprasensibil). Conștiința-de-sine postulează dialectica independenței și dependenței, jocul de-a stăpînul și sluga, libertatea sub forma stoicismului, scepticismului, conștiinței nefericite. Rațiunea, ca ultim stadiu al primului cerc, se subdivide, ea însăși, în trei forme și trepte, structurări și geneze: „rațiunea observatoare" a omului cunoscător,

* „Denn die sache ist nicht in ihrem *Zwecke* erschöpft, sondern in ihrer *Ausführung*, noch ist das *Resultat* das wirkliche Ganze, sondern es zusammen mit seinem Werden"... (4, 13); „...dar Wahre nicht nur als *Substanz*, sondern ebensosehr als *Subjekt* aufzufassen und auszudrücken", „...dar Wahre [...] ist das Werden seiner selbst..." (4, 23); „Dies Werden der *Wissenschaft überhaupt* oder des *Wissens* ist es, was diese *Phänomenologie* des Geistes darstellt" (4, 31); „Die Wahrheit ist die Bewegung ihrer an ihr selbst..." (4, 47).

„realizarea conștiinței-de-sine raționale prin ea însăși", proprie omului activ și lansat în acțiune, „individualitatea care își este în și pentru sine reală", definind creația și definindu-l pe creator.

Spiritul obiectiv iese propriu-zis în lume, în viața societății. Prin această prismă totul trebuie luat de la capăt și parcurs treptat, căci doar acum își pătrunde conștiința natura socială și se ridică la înțelegerea sensurilor istoriei ca activitate comună a indivizilor. Conștiința se contemplă acum, retroactiv, ca participant la evenimentele istorice. Spiritul se cuvine să recapituleze propria sa istorie. Ca atare, el se obiectivează în trei mari etape : în „spiritul adevărat, lumea etică", echivalentă Antichității și treptatei sale disoluții ; în „spiritul înstrăinat de sine, cultura", care ne înfățișează geneza societății moderne din cea medievală, iluminismul și criza lui, revoluția franceză și prăbușirea ei ; în „spiritul cert de el însuși ; moralitatea", sinteză clasică și utopică a unei Germanii napoleoniene, prezente dar mai ales împlinite în viitor.

Spiritul absolut e, cum am spus, desăvîrșirea-de-sine spirituală, deplina libertate-de-sine a ridicării la cunoaștere absolută, prin religie (în care e deocamdată conținută și „religia artei") și pînă la filosofie, cuvînt ultim, atît al istoriei (genezei) cît și al științei (structurii), realitate, adevăr și certitudine, finalul care retroactiv luminează totul și se desăvîrșește pe sine, spre a putea — schillerian — rosti : „Din cupa acestui imperiu al spiritului spumegă infinitatea sa" (5, 458) *.

Pe tot parcursul acestei aventuroase deveniri și împliniri, *Fenomenologia* celebrează munca spiritului ca istorie a spiritului : „Mișcarea de a împinge mai departe forma cunoașterii sale despre sine este munca pe care spiritul o îndeplinește ca *istorie reală*" (5, 454). Această istorie și această

* „Aus dem Kelche dieses Geisterreiches schäumt ihm seine Unendlichkeit" — parafrazat după Schiller, *Die Freundschaft* : „Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches / Schäumt ihm — die Unendlichkeit" (4, 591).

muncă Hegel le luminează ca „înstrăinări" (Entäusserung", „Entfremdung"), termen central în propria sa filosofie și în filosofia adepților și criticilor săi de mai tîrziu, termen care mai „joacă" la el în trei accepțiuni : obiectivarea de către spirit a oricărui obiect natural ori social ; obiectivarea complex teleologică a omului, obiectivarea forțelor umane esențiale prin muncă, activitate, istorie, ca raport dialectic între subiect și obiect ; produsele ca forțe străine, parcă autonome, ce li se opun oamenilor, falsa receptare de către ei a rezultatelor propriei lor activități.

Hegel reduce toată diversitatea vieții și a istoriei la raportul dintre conștiință și obiect. Cele trei spirale amintite sînt reductibile la trei raporturi : raportul dintre conștiință și obiect ca adevăr, raportul dintre conștiință ca adevăr și obiect, adevăratul raport dintre conștiință și adevăr — un fel de Dumnezeu-tatăl, fiul și Sfîntul duh, conchide *Ideologia germană* (122, 146). Așa este, Hegel e și el „înstrăinat", cade el însuși victimă automișcării construcției sale spiritualiste ; în care incifrează, însă, deveniri reale : munca reală, istoria reală. Acesta e adevărul complementar, capacitatea unică și neegalată de a „strînge" dezvoltarea umanității într-o singură expunere. Spiritul subiectiv e istorie reală — de cînd a început să mijească făptura conștientă, din școlile antice de cugetare, pînă la gîndirea medievală, renascentistă și modernă. Spiritul absolut se îndreaptă către o istorie a filosofiei recente — Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Fichte, Schelling ; Hegel însuși, ca asimilîndu-i și depășindu-i. Spiritul obiectiv e însăși obiectivarea istoriei ; de aceea va trebui să ne mai ocupăm de această parte mediană, efectiv cea mai obiectivată ca viziune istorică și asupra istoriei. În triada deocamdată implicată în *Fenomenologie*, ea pare să prefigureze ceva din mijlocul și mijlocitorul triadei explicite din *Enciclopedie :* un fel de antiteză „mai obiectivă" între două subiectivități, care acolo va ajunge natura, cea prinsă între logică (teză) și spirit (sinteză).

Fenomenologia este triumful istoriei și al istorismului și așa va fi receptat. O demonstrează și comentatorii români.

D. D. Roșca (în *Rațional și irațional*, studiu publicat în 1931): „Printr-o intuiție genială a unor posibilități de lărgire a frontierelor inteligibilului și printr-o lovitură de forță, Hegel va încerca să silească rațiunea să-și anexeze pînă și acele elemente ale concretului care au scandalizat-o cel mai mult, care i-au făcut, din vecii vecilor, cea mai intransigentă opoziție: să-și anexeze, să înțeleagă, să raționalizeze schimbarea în timp și multiplul, diversul în spațiu. Scurt: să-și asimileze *evoluția* realității concrete. Prin autorul *Fenomenologiei spiritului* inteligența face efort uriaș să devină «concretă». Sau, cum îi plăcea lui Hegel să spună, universalul-concret va căuta să înlocuiască universalul-abstract" (162, 137).

Tudor Vianu (în textul din 1945), *Problemele filosofice ale esteticii*): Hegel „este autorul acelei istoricizări a realului, care însemna la vremea ei o noutate atît de mare" (174, 696); căci de factorul „timp" nu au ținut seama nici Descartes și nici Kant. „Hegel este cel dintîi gînditor care introduce timpul în icoana lumii. De aceea se poate spune cu drept cuvînt că el istoricizează icoana lumii" (174, 697). Și, constatînd dependența de propria sa epocă răsturnătoare a acestei posibilități devenită prin Hegel realitate, Vianu conchide: „Sîntem sclavii timpului, nu ne putem smulge de sub legea lui. Epoca noastră, atît de asemănătoare cu aceea a Revoluției franceze, ne face s-o simțim în fiecare moment. Este de presupus că și în sintezele filosofice care se vor încerca de aici înainte, ca altădată în filosofia lui Hegel, ideea de timp va reapărea cu vechiul ei rol" (174, 697).

Constantin Noica în *Povestiri despre om după o carte a lui Hegel* (*anume în* „a doua interpretare a *Fenomenologiei spiritului*") ne povestește explicit o triplă istorie: una care este, dar care mai trebuie să fie și înțeleasă; și care poate să fie înțeleasă — retroactiv și prospectiv — numai

într-o anume etapă a ei istorică. „Noi, cei care povestim, trebuie să recunoaștem că, în ciuda puținătății lui, omul burgheziei era cel dintîi care își punea problema *istoriei*. Abia în lumea lui istoria, perspectiva istorică, integrarea istorică a lucrurilor și destinelor, devenea cu putință. Ca burghez, omul ca toți oamenii se trezea la o nouă conștiință. [...]. Și, pe urmă, spre a face dreptate totală burgheziei, nu uitați că în ceasul ei, abia, Hegel a fost cu putință, acest Hegel care să povestească istoria omului ca toți oamenii" (147, 179).

SPIRITUL OBIECTIV CA REALITATE. Între spiritul subiectiv și spiritul absolut Hegel situează, așadar, imperiul spiritului obiectiv, consonant obiectivărilor în, prin și pentru istorie. Sistematic „de mijloc", acest teritoriu se subdivide, la rîndu-i, în trei configurări succesive, de spațiu, dar mai ales de timp, înlocuindu-se în și ca istorie europeană. „Spiritul adevărat, lumea etică" e cea antică, univoc trecută, „spiritul înstrăinat de sine" e apropiatul trecut burghez devenit revoluționar, „spiritul cert de el însuși; moralitatea" e prezentul proiectat într-un imaginat și imaginar viitor. Teza, antiteza, sinteza; primele două — reale, ultima — ideală. Renunțăm la detalierea antichităților, precumpănitor greacă și romană, ne preocupă schițarea genezei contradictorii a modernității; după care ne vom referi la presupusa viitoare desăvîrșire a moralității.

Pe cea din urmă Hegel o va considera și spera germană, prefigurînd un laitmotiv al conservatorismului său social și politic. Și, dimpotrivă, el aproximează realul „antitetic", premergător idealului „sintetic", ca apărut pe tărîm francez, ca pe o realitate socială paradigmatică pentru stările și etapele burgheze și burghez-revoluționare. Limbajul rămîne, ca îndeobște în *Fenomenologie*, abstract, abstras dintr-un cadru recognoscibil, proiectat în spațiile îndepărtate și volatile ale automișcării conceptelor „pure"; această elevație, în genere privată de adrese precise, rămîne în

continuare ceea ce este, totodată însă, acum și aici, ea își deconspiră și cîte un referent anume.

Exemplul cel mai eclatant în această privință este capodopera lui Diderot, *Nepotul lui Rameau*, tradusă de Goethe în 1805, adică în preajma desăvîrșirii *Fenomenologiei*. Goethe va spune despre tălmăcire, că a dus-o la capăt „cu simpatie, cu pasiune chiar" (72, 945). Ea avea imediat să găsească un viu ecou în cugetul filosofului. Hegel a intuit exact suflul dialectic congenial de care dădea dovadă acest dialog filosofic și poetic, înfrățind prin anume dialectică filosofia, literatura și — ca obiect al său explicit — muzica, și înnodînd totodată esteticul și eticul în unități ale contrariilor, în desfășurări contradictorii emblematice pentru societatea modernă aflată tocmai în durerile propriei sale faceri. Nu ne putem minuna destul de această excepție — și de excepție adresă precisă — dintr-o expunere consecvent de idei; spiritualistă și în sensul omiterii îndeobște a oricărei referințe la distincte fapte culturale. Hegel citează din *Nepotul lui Rameau* în două rînduri, o dată pentru a introduce intonația contrarietăților moderne dintre înalt și josnic (v. 5, 278) și o dată pentru a varia și amplifica această melodie: „conținutul vorbirii spiritului despre și peste el însuși este deci perversiunea tuturor conceptelor și realităților, înșelarea universală a lui însuși și a celorlalți; și nerușinarea de a denunța această înșelare este, tocmai de aceea, cel mai înalt adevăr" * — diagnostic imediat susținut prin citatul din *Nepotul lui Rameau* despre extravaganța muzicianului „care îngrămădea și amesteca treizeci de arii..." (5, 295).

Remarcabilă pentru consonanțele culturale este referirea lui Marx la „această capodoperă inimitabilă" a lui Diderot, tocmai în legătură cu *old* Hegel și respectivul său pasaj din *Fenomenologie*

* „Der Inhalt der Rede des Geistes von und über sich selbst ist also die Verkehrung aller Begriffe und Realitäten, der allgemeine Betrug seiner selbst und der anderen; und die Schamlosigkeit, diesen Betrug zu sagen, ist eben darum die grösste Wahrheit" (4, 387).

(136, 261—262). Dar nu numai atît. Celebra demonstrație a aceluiași Marx din *Manuscrisele economico-filosofice din 1844* cu privire la „*confundarea* și *substituirea* generală a tuturor lucrurilor", „lumea întoarsă pe dos" (119, 606), analiză susținută prin *Timon din Atena* și *Faust*, rimează în fond și ea, prin propria sa țesătură și prin contextele în care este implicată, cu diagnosticul hegelian al înstrăinării; și faptul că Marx are în vedere, anume, puterea banilor ca esență înstrăinată, alienantă și alienată, e tot o prelungire, concretizată, a intuițiilor hegeliene. Shakespeare, Diderot, Goethe, Hegel, Marx compun o „echipă" remarcabilă. Intențiile lui Hegel în plan social le explicitează aceste vecinătăți, Diderot ca antemergător și Marx ca urmaș — prin Goethe ca traducător al lui Diderot și ca autor al lui *Faust*. Sînt complementarități care decodifică și adresa mai precisă a cifrurilor hegeliene; al căror tăiș istoric și chiar economic e bine servit de excepția de la regula pe care Hegel își impusese, excepție ce și-o permite în cazul lui Diderot. Răspunzînd scrisorii lui Marx, care-i trimite *Nepotul lui Rameau* cu adnotările din *Fenomenologie* despre „destrămarea conștiinței", „conștiința ruptă", „conștiința pervertită", Engels mulțumește, asigurîndu-și prietenul că *Rameau* „va fi o delectare" (136, 263). *Rameau* a fost pentru Hegel o incontestabilă delectare; și este și pentru noi, inclusiv în minunata sa rearticulare hegeliană.

În nebuloasa lui înaintare prin avatarurile unei istorii, sugerată și în alte cîteva rînduri a fi fost franceză, Hegel urmărește geneza burgheziei, încă din Evul mediu. Această problematică socială concretă străbate ampla desfășurare a conflictului între *„puterea de stat"* și *„bogăție"* (v. 5, 280 ș.m.d.), o bogăție făurită prin munca individului pentru toți și din munca tuturor pentru el. Insul e pus să aleagă între „stăpînire" și „bogăție", în această alegere se configurează libertatea, ca și iluzia libertății sale; precum și o întreagă complicată dialectică a *„Binelui"* și *„Răului"*, care își mai și preschimbă în mers afinitățile elective în raport

cu „puterea de stat“ și cu „bogăția“. Înaltul și josnicul, presupus înaltul și presupus josnicul, întovărășesc aceste adeziuni schimbătoare și schimbate, „spiritul scindat, interior, al stărilor sociale“ se atașează polarităților și se arată, la un pol, „totdeauna gata de revoltă“ (5, 286). În acest iureș al devenirilor antitetice, „personalitatea pură“ mai apare și „ca fiind absolut nepersonalitate“, iar egalitatea ca „cea *mai pură inegalitate*“ (5, 292), în locul „revoltei“ bogăția poate să impună „aroganța“ (5, 293). Puterea și bogăția, binele și răul, conștiința nobilă și cea josnică se confundă și se substituie, „fiecare este opusul lui însuși“, „ceea ce e determinat ca bine este rău ; ceea ce este determinat ca rău este bine“ (5, 294) — punct în care intervine argumentarea lui Diderot despre ariile ce se convertesc una în alta și se pervertesc toate laolaltă —, după care Hegel ajunge la „realitatea *universală* a acțiunii pervertite a întregii lumi reale...“ (5, 296)*.

Aceasta ar fi prima istorie urmărită (în paragraful *Cultura și domeniul ei al realității*), istoria cifrată a înscăunării burgheziei, treptat și tenace, în locul monarhiei absolute, care mai crezuse în „L'état c'est moi“, și a transformării corespunzătoare a bogăției în puterea supremă.

A doua istorie (din *Credința și intelecția pură*) fixează reflexul ideologic al luptelor economice și sociale ca trecînd în povestea *Iluminismului*. Acesta este *„intelecția pură“*, răspîndită și îndreptată împotriva „credinței“, treptat transformată în credință și substituită ei. Dușmanii iluminismului sînt *„preoțimea“* și *„despotismul“*, stăpîniri aliate și exploatînd „prostia și confuzia poporului“ (5, 306). Lupta iluminismului împotriva erorilor și a prejudecăților e însă, după opinia lui Hegel, generatoare de alte prejudecăți și erori. Pentru el, *„realitatea pozitivă“* a iluminismului trece într-o *„realitate negativă“*, înfeudată certitudinii sensibile, lucrurilor existente, golite de

* „...die *allgemeine* Wirklichkeit des verkehrten Tuns der ganzen realen Welt...“ (4, 388).

transcendent sau considerînd *„golul“* drept unică transcendență. Pe această bază se hipertrofiază „utilul“ și aprecierea lui egoistă de către individ, *„totul* este pentru plăcerea și desfătarea lui...“ (5, 318), raportul ființei singulare la esența absolută e tot unul egoist și de utilitate, *„l'être suprème“* (5, 319) este „golul“ absolutizat (invocarea acestui anume termen în această anume limbă e cu adresă univocă). Iluminismul înfrînge credința pentru că o valorifică, drept și plat, el luminează cerul „cu reprezentări ale lumii sensibile“ (5, 324), izgonind credința din domeniul ei și instaurîndu-se în locul ei. Iluminismul crede în util, crede în materie, crede în adevăr — prin el „cerul este transpus pe pămînt“ (5, 330).

Urmează a treia istorie, cea mai palpitantă și sintetizîndu-le pe celelalte două : *Libertatea absolută și teroarea.* * Revoluția interioară trece acum în „revoluția reală a realității, noua configurație a conștiinței, libertatea absolută“ (5, 331). Lumea este, pentru libertatea absolută, propria ei voință, voința reală și universală, a tuturor indivizilor și a fiecăruia în parte. Conștiința individuală dictează totul, „scopul ei este scop-universal, limbajul ei este legea universală, opera ei este opera universală“ (5, 332). Voința personală (a lui Robespierre, să zicem, la care Hegel nu se referă direct) devine forma universalității : „Pentru ca universalul să ajungă la o faptă, el trebuie să se concentreze în Unul individualității și să pună în frunte o conștiință-de-sine singulară ; căci voința universală nu este voință *reală* decît într-un Sine, care este Unul. Prin aceasta însă, *toți ceilalți indivizi* sînt excluși din *întregul* acestei fapte și au numai o participare mărginită

* La Hegel prima secționare este, de fapt, *Lumea spiritului înstrăinat de sine*, în interiorul ei situîndu-se *Cultura și domeniul ei al realității* și *Credința și intelecția pură*, iar a doua parte este — separat — *Iluminismul*. În expunerea anterioară, am tratat laolaltă „intelecția pură“ cu „iluminismul“ pe care-l introduce. A treia secțiune este acolo și aici aceeași, cu trei paragrafe : *Libertatea absolută, Teroarea, Redeșteptarea subiectivității libere.*

la ea, așa încît fapta nu ar fi faptă a conștiinței-de-sine cu *adevărat universală*" (5, 334). Unul îi anihilează pe ceilalți, libertatea eșuează în teroare, opera se consolidează prin moarte — „moartea cea mai rece, cea mai plată, fără altă importanță decît tăiatul unei căpățîni de varză sau o înghițitură de apă" (5, 335). Libertatea absolută duce la situația în care toți ajung suspecți și vinovați, esența ei negativă devine *„spaima morții*" (5, 335). Libertatea „are deci *negația* în ea" (5, 336), „negația sa este moartea lipsită de importanță, pura spaimă a negativului..." (5, 337).

Geneza burgheziei, luptele iluminismului, grandoarea și decadența revoluției sînt cele trei „cercuri" succesive și interferate prin care Hegel ridică experiența reală a Franței la nivelul necesităților generale din întreaga istorie modernă. Să nu ne inducă în eroare accentele consubstanțial critice ale zugrăvirii victoriilor „bogăției", „iluminismului", „revoluției" : ele sînt privite, cu tot ceea ce presupunem, ca stadii istoric necesare. Desigur, Hegel își înăsprește rechizitoriul în raport cu etapa iacobină a revoluției franceze, ceea ce nu înseamnă nicidecum că în ansamblul ei sau măcar în ceea ce privește teroarea finală revoluția să fi fost întîmplătoare. Numind istoria „bună" sau „rea", una ori alta, una și alta, cu schimbul și concomitent, istoria este pentru Hegel, mai presus de orice altceva, așa cum este, determinată obiectiv și desfășurată potrivit propriilor ei legități. Acesta este principalul motiv pentru care Hegel nu se va dezice de revoluția franceză, și nici chiar de teroarea iacobină. Subiectiv el n-o agrează, obiectiv o socoate însă urmarea logică a propriilor premise și antecedente. Lukács : „Poziția specială a lui Hegel constă în aceea că, deși se dezice din capul locului de aripa extremei stîngi a revoluției franceze, el se atașează totuși întreaga sa viață și în mod neclintit de gîndul *necesității istorice* a acestei revoluții, recunoscînd în ea, pînă la sfîrșitul vieții sale, *temeiul societății burgheze moderne*" (107, 41). Habermas variază această idee în studiul său

din 1962, *Critica revoluției franceze de către Hegel* : „Revoluția franceză este prima care să fi fost curînd asumată de voința și de conștiința atît a adepților cît și a vrăjmașilor ei, chiar dacă la început s-a prăvălit ca o catastrofă istoric-naturală" (83, 131). Asumată cu plăcere sau cu furie, oricum însă ca o necesitate obiectivă, pe care o sugerează chiar caracterul ei „istoric-natural". Habermas interpretează dialectic dialectica lui Hegel, ca profund antinomică prin însăși natura ei. „Hegel ridică revoluția la rangul de principiu al filosofiei, de dragul unei filosofii care, ca atare, să depășească revoluția" (83, 128). E teza sa de bază, reafirmată în litera (v. 83, 142) sau în spiritul ei : „...Hegel vrea revoluționarea realității fără revoluționari" (83, 144), „Hegel salută în Napoleon pe doi într-unul : pe cel care depășește revoluția și pe cel care apără ordinea revoluționară..." (83, 130).

„Ordinea revoluționară", iată ecoul în care răzbate „ambivalența lui Hegel față de revoluția franceză" (83, 137). Hegel se îndreaptă către această contradictorie „ordine revoluționară". La un moment dat el va încerca să pună capăt unei mișcări ajunse — prin el — în absolut. Deocamdată însă unei mișcări îi urmează o alta : revoluția franceză s-a prelungit-depășit-transfigurat în Napoleon, acesta ocupase Germania, Hegel fusese de partea lui Napoleon dar și de partea Germaniei, din a căror sui-generis unificare voia să obțină propria sa filosofie mîntuitoare, ca pe o supremă „ordine revoluționară".

Descrierea revoluției franceze se încheie cu „redeșteptarea subiectivității libere" : revoluția trece în altceva, altundeva. „Așa cum domeniul lumii reale trece în domeniul credinței și al intelecției, tot așa libertatea absolută trece din realitatea ei care se distruge pe ea însăși într-o altă țară a spiritului conștient de sine, unde, în această irealitate, ea este socotită ca fiind adevărul, unde spiritul se înviorează în gîndul adevărului — în măsura în care el *este* și rămîne *gînd* — și cunoaște această ființă închisă în conștiința-de-sine ca

fiind esenţa perfectă şi completă. S-a ivit noua formă a *spiritului moral*" (5, 338). Cum arăta această nouă moralitate, apărută pe ruinele iacobinismului, ca nouă „ordine revoluţionară", napoleoniană şi germană ?!

SPIRITUL OBIECTIV CA IREALITATE. Să recapitulăm. Fazele urmărite de Hegel în *Fenomenologie* sînt : conştiinţa, conştiinţa-de-sine, raţiunea, spiritul, religia, cunoaşterea aboslută. Am izolat din aceste experienţe succesive *spiritul*, ca exprimînd cel mai limpede istoricitatea demersului întreprins. „Spiritul adevărat" doar l-am numit ; „spiritul înstrăinat de sine" l-am descris în automişcarea lui ; am ajuns la „spiritul cert de el însuşi" în virtutea unei redobîndite moralităţi.

Introducînd problematica nouă, Noica foloseşte acelaşi termen ca şi Habermas : „E ceasul ordinei napoleoniene de după revoluţie" (147, 208). Cît despre mutaţia de fond : „Revoluţia trebuie să fie de ordin moral. Nu lumea exterioară e de edificat ci lumea interioară" (147, 209). Îi numeşte apoi pe Kant şi pe Fichte, înlocuitorii germani ai revoluţiei franceze, care au pus, precumpănitor, în locul *drepturilor* omului *datoriile* lui.

Se leagă bine una de alta. Heine îi substituise pe Kant lui Robespierre şi pe Fichte lui Napoleon. Se vede că ştiuse ce face, întrucît, iată, Hegel însuşi sugerase putinţa acestor schimbări de rol — evident, fără vreo referire precisă la persoane. Certitudinea „moralităţii" germane el o înfăţişase în termeni de fapt mult mai abstracţi şi nebuloşi decît înstrăinarea „culturii" franceze ; retroactiv şi comparativ abstractul de acolo ni se descoperă a fi fost deosebit de concret. Robespierre îşi avea faptele lui, Kant nu mai are decît idei. Totul se cuvine să fie ideal şi ideatic, mişcarea e cu adevărat numai a gîndului, nu şi a substratului şi efectelor lui. În sfera strict ideală se accentuează evidenţa idealismului şi chiar a irealismului. Pînă a sugera utopia, „irealismul",

din acest titlu de paragraf, vrea să spună că ne aflăm în cel mai cras spiritualism.

Nu vom urmări în detalii avatarurile spiritului moral care s-a regăsit şi continuă să se caute spre a se regăsi. Sfera de interese cu care se operează e lesne de fixat chiar din primele pagini : „datoria ca fiind esenţa absolută", „*o concepţie morală despre lume*", „conştiinţa singurei esenţialităţi a datoriei", „*datoria pură*", „datoria *împlinită*", „armonia moralităţii şi a naturii", „armonia necesităţii şi fericirii", „moralitatea *reală*" (5, 339—342) ş.a.m.d. Hegel e utopic, dar dialectician, el visează armonia perfectă şi îi surprinde imperfecţiunile, procesualitatea împlinirii împinse la infinit, practic în afara unei imediate realităţi. „Perfecţiunea nu poate fi de aceea atinsă în mod real, ci trebuie gîndită numai ca o *exigenţă absolută*, adică gîndită ca o atare care rămîne strict o sarcină. În acelaşi timp conţinutul ei trebuie totuşi gîndit ca unul ce trebuie *să fie* în mod absolut şi să nu rămînă o sarcină..." (5, 342—343). Să fie ceea ce nu poate să fie, să fie în gînd ceea ce nu poate să fie în mod real, gîndul să fie compensarea realului şi singura nouă realitate, aventurile acelui „Sollen" moral să suplinească efectivele neîmpliniri.

Hegel urmăreşte trei postulate şi desfăşurările lor contradictorii : armonia moralităţii şi a naturii obiective (armonia în forma „*fiinţei-în-sine*") ; armonia moralităţii şi a naturii subiective, adică armonia preceptului moral cu voinţa şi cu conştiinţa-de-sine (armonia în forma „*fiinţei-pentru-sine*") ; armonia finală dintre legea morală şi actele felurite ale vieţii, finalmente asigurată de către un Dumnezeu moral. Cîmpul de luptă rămîne cel dintre „datoria pură" şi „realitate", „oricare realitate" care va trebui să se armonizeze cu „moralitatea" — „*ca scop final al lumii*" (5, 346). Pe de o parte, o completă împlinire morală „*reală*" nu există, pe de altă parte, ea trebuie să existe şi să fie urmărită ; moralitatea împlinită, unitatea datoriei şi a realităţii va fi „ceva dincolo" de realitate, o realitate ideală. În cazul

unei armonii presupunînd toate bătăliile cu putință, bătălii prezente pentru o armonie viitoare, trebuie să înainteze mai departe în mișcarea ei sfîșieri de zi cu zi pentru o împăcare finală, nici nu se poate altfel. Noroc că la Hegel „conștiința contradictorie..." (5, 350) și că prin aceste neîncetate prefaceri, prin neîmpliniri, împlinirea nu este decît un fără de sfîrșit „*progres* către împlinire" (5, 352). Datoria, esențialitatea morală, ia felurite forme și stadii, o proprie fenomenologie pătată de imperfecte „realități" spirituale, de unde și „antinomia concepției morale a lumii : că există o conștiință morală și că nu există nici una — sau că validitatea datoriei este ceva dincolo de conștiință și, invers, că nu se găsește decît în conștiință..." (5, 356) etc., etc.

În această țesătură atît de abstractă a ideilor incifrează autorul confruntarea sa, începută mai demult, cu etica lui Kant, Fichte sau Jacobi, ca și ceea ce am putea numi trecerea „clasicismelor" germane în propriu-zise „romantisme". „Genialitatea morală" în care vocea interioară a cunoașterii e percepută ca voce divină (5, 369) ; acea „splendoare a interiorității" sau „puritatea inimii" care fuge, neputincios, de „contactul cu realitatea" (5, 371) ; acel nefericit „*suflet frumos*" în puritatea transparenței sale, „care pîlpîie în sine și dispare ca un abur fără formă ce se risipește în aer" (5, 372) — par toate indicii ale unei spiritualități romantice, pe care Hegel o surprinde, din imediata lui actualitate, ca pe un stadiu al nedesăvîrșitei autodesăvîrșiri morale, stadiu ce merită să fie depășit, inclusiv prin efortul său polemic, care se va ascuți și mai mult în continuare. Motivul „sufletului frumos", bîntuit de o „anemie nostalgică", se va fortifica într-o propriu-zisă critică tăioasă a romantismului. Deocamdată, însă, acest motiv al „sufletului frumos" rămînea o penultimă treaptă a unei ultime „iertări", iertarea răului de către bine, care, fiind „cuvîntul împăcării", conducea spre „*Spiritul absolut*" și „*cunoașterea sa pură*" (5, 379).

Fragmentar și lacunar, iată că am parcurs, totuși, laolaltă cu Hegel, aceste ultime ipostaze, morale, ale spiritului obiectiv, avîntat către absolutul religiei și al cunoașterii filosofice. Concepția morală a lumii este antecamera acestei desăvîrșiri, ea începe să evoce religia ca stîlp al moralei și ca îndreptățire a ei de dincolo de ea, să invoce filosofia germană premergătoare, ca morală în esența ei și ca prefațînd moralitatea filosofiei hegeliene înseși. E limpede că prin această înaintare spre o religie și o filosofie, care să le prevestească prin moralitate, transpare realitatea germană contemporană, problematizată în problematizările ei etice. Filosofia clasică prehegeliană și poezia romantică își fac auzite ecourile, iar în iureșul antinomiilor morale, al incertitudinilor și certitudinilor, nu ne este prea greu să întrezărim sfîșierile, efectiv morale și nu numai politice, ale germanilor obligați să-și limpezească atitudinea în legătură cu prezentul napoleonian, dar și privind propriul lor viitor național.

Tabloul moral zugrăvit de Hegel este real și ireal, o compensare ireală și ideală a realității. Lukács vorbește despre „die Darstellung der napoleonischen Deutschlandutopie Hegels" (107, 576), „înfățișarea utopiei napoleoniene despre Germania a lui Hegel". Și, surprinzînd lacunele trecerii către „spiritul absolut", din acest final capitol, discută diferența dintre o hegeliană filosofie a istoriei din perioada napoleoniană și una din ulterioara epocă prusacă. „Mai tîrziu «împăcarea» lui Hegel — în momentele ei singulare utopic colorată, în esență — avea loc cu o *reală* situație socială, aceea a Prusiei anilor douăzeci—treizeci. Deocamdată, «împăcarea» avea un conținut social *pur utopic*. Este caracteristic pentru cinstea lui Hegel să fi lăsat acest loc gol din realitate, mai degrabă gol și în plan ideatic, decît să prezinte pure visări drept realitate. Pe de altă parte, însă, formele tîrzii de «împăcare» apar obiectiv superioare, o superioritate în privința conținutului real economic și social" (107, 577).

În acest punct ne putem întoarce la constatările studiului lui Lukács despre Hölderlin, întrerupte în momentul în care respingerea compromisului cu prozaica realitate burgheză victorioasă îi frînsese poetului rațiunea. Hegel, știm, a înaintat în compromis — grație compromisului și în ciuda lui. E o formulă stranie, înaintarea în compromis, dar adecvată geniului tuturor contrarietăților, celui care a căutat să conserve revoluția în conservatorism, fără revoluționari și împotriva lor, celui care a pus efectiv principiul revoluției la temelia demolării ei. Că se suprapun aici două „părți", opuse ca tendință, Lukács o arată limpede : „Acomodarea lui Hegel conduce, desigur, pe de o parte către o lepădare de revoluționarismul perioadei sale de la Berna și, prin entuziasmul față de Napoleon, conduce pînă la împăcarea spirituală cu mizeria unei monarhii constituționale prusace. Pe de altă parte, însă, ea conduce — chiar dacă idealist și cu capul în jos — către descoperirea și prelucrarea spirituală a dialecticii societății burgheze" (108, 147). „Măreția universal-istorică a acomodării lui Hegel constă tocmai în aceea că el — iar în afară de el doar Balzac — a surprins dezvoltarea revoluționară a burgheziei ca proces unitar, ca proces în care atît teroarea revoluționară cît și Thermidorul și Napoleon devin faze necesare ale dezvoltării (108, 148).

Napoleon a capitulat la 7 aprilie 1814 și a fost exilat pe insula Elba. La 29 aprilie Hegel îi scria lui Niethammer : „S-au întîmplat în jurul nostru lucruri mari. Este un spectacol extraordinar (ein ungeheueres Schauspiel) să vezi cum se autodistruge un geniu uriaș" (35, 28) ; și adaugă că prevăzuse totul în lucrarea încheiată în noaptea din ajunul bătăliei de la Jena — adică în *Fenomenologie*. Pe 9 octombrie, într-o altă scrisoare, către Paulus, Hegel vorbește despre un interesant proiect artistic național german de după Congresul de la Viena, referindu-se la el „în afara politicului, care nu ne privește defel..." (35, 43).

Plină de tîlc, această bruscă schimbare de registru și de tonalitate !

PASĂREA PHÖNIX. Fiecare irealitate se metamorfozează la Hegel într-o realitate nouă. Această ambivalență derivă chiar din spiritul său : un spiritualism condensînd într-însul istoria. Înstrăinarea, pe lîngă că o analizează, Hegel o probează pe propria operă. „Aici" e proiectat „dincolo", unde persistă totuși. Sînt rare misticile în care să se păstreze atîtea însemne indubitabile și autentice.

Temeiul real al acestui realism îl explică tot Lukács la începutul *Romanului istoric*. Este vorba de rolul perioadei revoluției franceze în statornicirea unui „simț pentru istorie". Abia prin revoluție, războaiele ei, ascensiunea și prăbușirea lui Napolean, istoria a devenit *„o trăire a maselor"*. Între 1789 și 1814 popoarele Europei au trăit mai multe răsturnări decît odinioară de-a lungul unor secole întregi ; ritmul răsturnărilor, acordîndu-le acestora o calitate deosebită, a spulberat impresia de „fenomen natural", fatal și tocmai de aceea întîmplător, și a evidențiat cu vigoare caracterul istoric al dramaticelor înlănțuiri de evenimente. În comparație cu restul Germaniei, provinciile renane au beneficiat mult de pe urma acestor înnoiri. „Apărarea progresului după revoluția franceză trebuia să ajungă în mod necesar la o concepție care să demonstreze *necesitatea istorică* a revoluției franceze..." (114, 34). „Fundamentul istoric al acestei concepții asupra istoriei a fost oferit de filosofia lui Hegel...". „Filosofia hegeliană trage toate consecințele din noul istorism progresist. El vede în om un produs al lui însuși, al propriei sale activități în cadrul istoriei" (114, 36), „el privește întreaga viață a umanității ca pe un mare proces istoric" (114, 37).

Fenomenologia este, în acest sens, prima probă doveditoare. Tînărul Marx vedea măreția ei „în faptul că Hegel concepe crearea omului de către el însuși ca un proces..." (119, 613). Iar la bătrînețe Engels avea să spună despre ea că „ar putea fi calificată drept o paralelă a embriologiei și a

paleontologiei spiritului, o dezvoltare a conştiinţei individuale pe diferitele ei trepte, concepută ca o reproducere prescurtată a treptelor pe care le-a parcurs conştiinţa umană de-a lungul istoriei" (130, 269). Şi, cu alt prilej, tot Engels extinde această grandioasă concepţie despre istorie şi asupra altor cîtorva scrieri hegeliene : „pretutindeni materialul este tratat istoriceşte, într-o legătură determinată, deşi în mod abstract denaturată, cu istoria" (127, 513). Legătura — şi denaturată şi determinată — cu istoria rămîne nervul oricărei investigaţii marxiste a dialecticii lui Hegel.

Pentru această dialectică istorică a istoriei, *Fenomenologia* a însemnat enorm. Ea a incifrat şi descifrat, totodată, istoria în şi prin cifrurile sale, paradoxal mai nebuloase, dar mai progresiste decît multe idei limpezi-conservatoare de mai tîrziu. *Fenomenologia* nu putea şi nu ar fi putut lipsi dintr-o discuţie orientată finalmente spre alt tărîm, deoarece prin ea e întemeiat, anume, istorismul hegelian, şi încă într-o formulare a lui radicală. Revoluţia mai este aici revoluţionară, metoda se adecvează principiului ei diriguitor.

Ulterior aveau să se schimbe multe în viziunea lui Hegel, în conformitate cu noile conformări şi conformisme, de dragul unei „revoluţii fără revoluţionari", a unui radicalism conservator. Multe se vor schimba, dar — ca la un dialectician pursînge — se vor şi păstra : se va păstra principiul schimbării !

Că Hegel nu şi-a uitat tinereţea şi ţine la continuităţi, se poate exemplifica pe orice detaliu. De pildă : în vasta introducere la *Prelegerile de filosofie a istoriei*, puţin după ce, într-o enumerare despre *„indivizii croiţi pe măsura istoriei universale"* (20, 32), „...die *welthistorischen Individuen...*" (19, 45), Hegel se referă şi la moartea timpurie a lui Alexandru, şi la uciderea lui Cezar, dar şi la exilarea lui Napoleon la Sf. Elena — în vecinătatea acestui accent, pentru noi nu lipsit de importanţă, el îşi reaminteşte de un fost gînd al său, pe care-l şi reformulează. „Pentru

valet nu există erou, spune o zicală cunoscută ; eu am adăugat — ceea ce Goethe a repetat zece ani mai tîrziu — că acest lucru se întîmplă nu pentru că eroul nu este erou, ci pentru că valetul este valet" (20, 34). Să trecem peste micul orgoliu de întîietate în raport cu Goethe, umbră paralelă care, oricum, ne urmăreşte paşii. La ce iniţială formulare se referă însă Hegel ? La una inserată în capitolul *Fenomenologiei*, despre care am avut tocmai prilejul să vorbim în paragraful despre „cugetul moral, sufletul frumos, răul şi iertarea lui" : „Nimeni nu este erou pentru valetul său ; nu însă fiindcă el nu este erou, ci fiindcă acesta este valetul cu care acela nu are de-a face ca erou..." etc. (5, 376).

În Germania vremii se înmulţeau valeţii ; privirea lui Hegel continua să fie aţintită însă asupra eroilor, chiar dacă i s-a mai întîmplat să transforme şi pe cîte un valet în erou. Probe ale bunului gust şi ale cedărilor le găsim în *Filosofia istoriei*, alcătuită pe baza conspectelor studenţilor săi de la cele cinci cicluri de prelegeri de cîte doi ani, prelegeri ţinute din semestrul de iarnă 1822—23, pînă în semestrul de iarnă 1830—31. Locul istoriei universale, după anterioare aproximări, fusese definitiv fixat de gînditor în *Principiile filosofiei dreptului* ; în cursurile sale specializate de istorie, el a fost apoi detaliat şi aprofundat.

Nu istoria ne interesează propriu-zis, ci istorismul ca principiu. Hegel întemeiază istoria universală, în conţinut, pe conştiinţa libertăţii şi treptata ei împlinire. Evoluţia parcurge patru „lumi" — orientală, greacă, romană, germană. Ultima este echivalentă cu „lumea nouă" şi cu realizarea adevărului absolut, ca autodeterminare infinită a libertăţii. Sînt echivalenţe conservatoare, ca şi presupunerea că popoarele germane sînt, ca purtătoare ale principiului creştin, superioare. Tocirea radicalismului o vădeşte şi această mai hotărîtă decît înainte orientare a interesului de la lumea franceză spre cea germană, ca şi corespunzătoarea regrupare favorabilă ca întindere şi ca substrat, nu atît revoluţiei cît reformei. Sec-

țiunea a treia din *Lumea germană*, se intitulează *Epoca modernă* ; și ea cuprinde trei capitole : *Reforma, Influența Reformei asupra formării statului, Iluminismul și revoluția.* Decisivă ne apare ponderea înnoirilor legate de protestantismul lui Luther, german prin natura și esența sa ; deși nu lipsit de importanță faptul că, în această combinat religioasă și socială perspectivă, finalul (întregii, deocamdată, istorii universale) este consacrat anume iluminismului și revoluției.

Că reforma e „soarele care transfigurează totul" (20, 384—385), se spune la început. Medievala *„interioritate a poporului german"*, este acum „destinată să înfăptuiască această răsturnare" (20, 387). Ea este inițiată de către *„biserica luterană"*, conținutul învățăturii căreia i se pare lui Hegel că se conformează eforturilor de ansamblu ale istoriei universale : *„omul e prin sine însuși determinat a fi liber"* * (20, 389). Întrebarea pusă pe urmă privește motivele pentru care s-a răspîndit Reforma printre anumite națiuni, îndeobște printre cele germanice și mai ales în cea germană, deși „chiar sudul Germaniei nu a primit decît parțial Reforma..." (20, 391) — constatare în plan local riguroasă, dar din care într-o liberă privire mai amplă, ne-am putea permite să desprindem preferințele deja „prusace" ale filosofului : de unde fusese cetățean al provinciilor renane, burghez mai avansate, cu binecunoscutele lor simpatii napoleoniene, acum, odată cu trecerea sa din sudul în nordul Germaniei, se atașează și tipologic spiritualității oficiale, luterane și berlineze, mai sobră, riguroasă, austeră. Prin Reformă începe, pentru Hegel, „împăcarea statului cu biserica", „împăcarea lui Dumnezeu cu lumea" (20, 394), o împăcare (termen ajuns central !) pe care tocmai monarhia absolută prusacă avea s-o desăvîrșească. Filosoful lui Friedrich-Wilhelm al III-lea își mărturisește înclinațiile retroactiv hagiografe în legătură cu Friedrich cel Mare, „erou al protestantis-

* „...der Mensch ist durch sich selbst bestimmt, frei zu sein" (19, 497).

mului", „rege filosof" cu „conștiința generalității" (20, 405—406).

Se ajunge în acest fel la amintitul capitol ultim. Gîndirea fiind cel de pe urmă ascuțiș al interiorității, treapta cea mai înaltă la care a ajuns spiritul, se face o referire la Descartes, iar apoi (confuzie între eroi și valeți) din nou „exemplul unic" al lui Friedrich al II-lea și „opera lui nemuritoare". Aceasta, întrucît „din Franța, iluminismul a trecut în Germania și prin el se deschide o nouă lume de reprezentări" (20, 408). *„Ultimul stadiu al istoriei"*, prezentul nu putea fi decît german. Libertatea de voință, determinarea libertății, raportul dintre drepturi și îndatoriri îl aduc pe Kant în primul plan. Dacă pentru germani libertatea rămăsese o pură teorie, francezii au vrut s-o realizeze practic. De unde această mare deosebire ? „Pentru ce au trecut francezii imediat de la teoretic la practic, cît timp germanii s-au oprit la abstracția teoretică..." (20, 410) ? Răspunsul e că în Germania filosofia poate avea conștiința liniștită a lumii cu care e confruntată, „realitatea ca o necesitate lăuntric satisfăcută a spiritului", întemeiată tot pe lumea protestantă ; de unde și *„împăcarea"* ca *„principiu pentru dezvoltarea în continuare a dreptului"* (20, 411).

Așa ajunge Hegel apologet conservator. Această nouă față a sa a ieșit pregnant la iveală în *Filosofia dreptului* ; am preferat s-o ilustrăm însă pe *Filosofia istoriei*, între altele pentru că menținerea, mistificată, a principiului și spiritului revoluționar în cadrul celui mai cras conservatorism — conform căruia tot ce-i real își merită pieirea — se dovedește a fi aici în imediata vecinătate a apologeticii. În primul rînd, Hegel știe că „revoluția și-a primit primul impuls de la filosofie" (20, 412), prin impunerea principiului libertății de voință împotriva dreptului existent. În al doilea rînd, el vede în Franța prerevoluționară „un imperiu al nedreptății", drept care „schimbarea fu violentă în chip necesar, deoarece transformarea n-a fost întreprinsă de guvernămînt" (sfîrșitul atenuează începutul — dacă guvernarea ar fi fost

înțeleaptă, cum înțeleaptă este la noi etc. —, oricum însă revoluția franceză și violența ei se justifică obiectiv). În al treilea rînd, Hegel dă curs liber entuziasmului său juvenil, amintindu-și de starea tinerească a lui și a prietenilor săi din timpul revoluției franceze: *„Acesta a fost deci un minunat răsărit de soare. Toate ființele raționale au celebrat acea epocă. O emoție sublimă a domnit în acel timp, un entuziasm al spiritului a cutremurat lumea, ca și cînd abia acum s-ar fi înfăptuit adevărata împăcare între divinitate și lume*" (20, 413) *. Evident, și contextul în care e plasat și textul însuși își mențin ambiguitatea: e vorba și de revoluție și de „împăcarea" dorită dincolo de ea; oricum, ecoul frazelor citate este hölderlinian; o reminiscență a entuziasmelor reale din îndepărtatul, în spațiu și mai ales în timp, Tübingen.

Detalierile ulterioare nu schimbă esența postulatului de bază, potrivit căruia conținutul revoluției franceze este *„universal-istoric"* (20, 417) **. Robespierre este numit ca întruchipînd virtutea și teroarea laolaltă, o teribil de consecventă libertate care, din cauza fanatismului ei tiranic, a trebuit să dispară (diagnostic apropiat de cel al *Fenomenologiei*: o libertate absolută autodevorantă). Simpatiile înclină vădit spre Napoleon, care cu voința sa individuală și imensa lui putere de caracter a răspîndit în toată Europa „orînduirile sale liberale". *„Niciodată n-au fost repurtate victorii mai mari, niciodată n-au fost executate trăsături tactice mai geniale; în schimb, niciodată nu a apărut într-o lumină mai vie neputința victoriei ca atunci*" (20, 416). Colosul a fost doborît, în Franța s-a instituit din nou o monarhie constituțională, timp de cincisprezece ani s-a jucat o farsă, guvernul a fost iarăși răsturnat, dar *„liberalismul"* a pătruns dominator în toate națiunile romanice. Cît privește conștiința deplină a libertății, ea s-a împlinit în noua Germanie...

Ultimele pagini din *Filosofia istoriei* sînt ambivalente și sub raport stilistic. Poate și din cauza notițelor lacunare ale studenților, dar poate și datorită unei autocenzuri voite, Hegel vorbește puțin, sec, relativ „alb" despre această ultimă perioadă, cea mai interesantă și cea mai instructivă din istoria universală. El sistematizează lucrurile cu destulă imparțialitate, nu înclină balanța peste cît trebuie și vrea s-o încline. Celebrînd Germania, el nu reneagă Franța. Oarecum însă îi restrînge importanța, cantitativ și calitativ, scrie adică mai puțin despre ea, ca despre o etapă imperfectă anterioară perfecțiunii; ceea ce ia cu o mînă redă totuși cu cealaltă, atunci cînd accentuează însemnătatea „universal-istorică" a revoluției. Revoluția a fost, adică, o necesitate nu numai pentru ea și în propriul ei cadru social și național, dar și pentru toți ceilalți, pentru dezvoltarea întregii lumi moderne, ca lume burgheză distinctă. Hegel nu se dezminte, el mistifică desfășurările și le privește cu luciditate. Revoluția n-a fost un accident, ea nu poate fi pusă între paranteze, ea se cuvine valorificată — altfel nu va exista nici șansa depășirii ei. Hegel nu se înscrie printre „trădătorii", pur și simplu, ai fostelor entuziasme revoluționare. El e un revoluționar resemnat și își rememorează cu melancolie tinerețea.

Filosofia dreptului distinge în final aceleași patru „împărății universal-istorice" (11, 386): împărăția orientală, statul grec, imperiul roman, imperiul germanic; se ajunge și aici la superioara „împăcare încredințată principiului nordic al *popoarelor germane* spre a fi realizată" (11, 389), împăcare și unitate între natura divină și umană, adevărul obiectiv și libertatea obiectivă, manifestată înăuntrul conștiinței de sine și al subiectivității.

---

* „Es war dieses somit ein herrlicher Sonnenaufgang. Alle denkenden Wesen haben diese Epoche mitgefeiert. Eine erhabene Rührung hat in jener Zeit geherrscht, ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert, als sei es zur wirklichen Versöhnung des Göttlichen mit der Welt nun erst gekommen" (19, 529).

** „Wir haben jetzt die Französische Revolution als *welthistorische* zu betrachten..." (19, 535).

Cităm din *Filosofia dreptului*, deoarece ea a fost definitivată şi publicată de Hegel însuşi, formulările ei sînt riguros autentice. Dar mai cităm şi din pricina celebrului fragment al prefeţei, semnată la 25 iunie 1820 la Berlin, în care se dă glas şi se teoretizează resemnarea care, ca de altfel şi pe Goethe, l-a cuprins şi pe Hegel în perioadele lui tîrzii. Hegel se confesează rareori ; cu atît mai de preţ este această excepţie de la regulă, atît de sinceră şi de exactă ; „Pentru a spune încă un cuvînt asupra *învăţăturii* despre cum trebuie să fie lumea, filosofia ajunge la aceasta în orice caz prea tîrziu. Ca *gînd* al lumii, ea apare în timp abia după ce realitatea a terminat procesul ei de formare şi este gata săvîrşită. Ceea ce ne învaţă conceptul, istoria o arată deopotrivă în mod necesar : că abia în maturitatea realităţii idealul apare în faţa realului şi el îşi construieşte aceeaşi lume, sesizată în substanţa ei, în forma unui domeniu intelectual. Cînd filosofia îşi pictează cenuşiul pe cenuşiu, înseamnă că una din formele vieţii a îmbătrînit, şi că nu se lasă întinerită cu cenuşiu pe cenuşiu, ci doar cunoscută ; bufniţa Minervei nu-şi ia zborul decît în căderea serii" (11, 20) *.

De o rară frumuseţe acest text plin de melancolia neputinţei ! În 1820 Hegel are cincizeci de de ani şi se simte bătrîn. Bătrîn în raport cu tot ce a trăit, şi din pricina meseriei sale obligată să substituie trăirii gîndul. Sînt genii predestinate parcă să rămînă tot timpul tineri sau să fie de la început bătrîni. Hegel face parte dintre ultimii. El este mult mai „bătrîn" decît Goethe, care l-a depăşit de departe prin numărul anilor ; poezia se poate însă regenera şi poate întineri mai mult decît filosofia. Bătrîneţea lui Goethe e deconspirată de visul lui Faust care fusese tinereţea. Goethe s-a luptat, bătrîneţea lui fizică şi socială avea într-însa

* „[...] Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen ; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug" (10, 28).

doza de resemnare, dar n-o accepta. Hegel a ajuns să accepte şi bătrîneţea şi melancolia ei inerentă. Bufniţa Minervei, care îşi începe zborul doar în amurg, este autocritica unui învins de istorie, care nu poate decît „crepuscular", prin gînd, prin învăţătură, să-şi ia revanşa asupra istoriei, fără certitudinea că va izbîndi, sceptic cu privire la putinţa de a întineri viaţa prin cunoaştere. Hölderlin a respins compromisul, resemnarea, împăcarea şi a înnebunit. Hegel n-a înnebunit, s-a îmbunat. A acceptat, cu mult amar, să fie „prea tîrziu". Filosofia a premers revoluţia, dar a trebuit să-i şi urmeze. Cîtă deosebire, însă, între elanul juvenil al unei filosofii de avangardă şi bătrîneasca renunţare la iluzii a unei filosofii de ariergardă. Conservarea şi conservatorismul se plătesc scump, privirea poate fi mai lucidă, sufletul însă se pustieşte. Puţine luni îl mai despărţeau pe Georg Wilhelm Friedrich de semicentenarul său, cînd şi-a datat prefaţa ; înţelepciunea „bufniţei Minervei" părea însă a unui centenar.

Şi totuşi, nici acesta nu este adevărul întreg. Mai există în *Filosofia istoriei* şi o altă imagine, o altă metaforă, descinsă din mitologia Răsăritului asiatic, dar pe care Hegel, occidental convins, o îndrăgeşte nespus. Este imaginea păsării Phönix, împrumutată din viaţa naturii, pasăre „care-şi pregăteşte în permanenţă rugul pentru a se mistui pe el, astfel încît din propria-i cenuşă să se ivească mereu viaţa nouă, proaspătă şi întinerită" (20, 73) *. „Întinerită", iată cuvîntul faustic dorit, pe care îl invocă pînă şi cei mai inveteraţi „bătrîni". Nu e întîmplător că anume în legătură cu transmutările de importanţă universală ale istoriei lumii, invocă Hegel imaginea păsării Phönix. Ceea ce spune el în continuare despre obiectul istoriei, s-ar putea însă extinde şi asupra istoriei propriei sale subiectivităţi. Căci se potriveşte şi *Fenomenologiei*, dar şi lucrărilor care i-au

* „...das Bild des *Phönix* [...], das ewig sich selbst seinen Scheiterhaufen bereitet und sich darauf verzehrt, so dass aus seiner Asche ewig das neue, verjüngte, frische Leben hervorgeht" (19, 98).

urmat ; se potrivește chiar și resemnării cu care au fost ele pe rînd elaborate, o resemnare eroică, nu de valet ci de erou, cu valoare universal-istorică ; se potrivește, într-adevăr, întregii sale făpturi ceea ce urmează după invocarea păsării Phönix : „Spiritul, mistuindu-și învelișul existenței sale, nu numai că migrează în alt înveliș, nu numai că apare reîntinerit din cenușa făpturii sale, dar se ivește înălțat, transfigurat, ca spirit pur. El se ridică împotriva sa însuși, își consumă existența, dar prin această consumare o prelucrează ; ceea ce constituie alcătuirea sa se transformă în materie, pe care acțiunea sa o ridică la o nouă alcătuire" (20, 73) *.

OLIMPIENI. Printre aforismele notate de Hegel între 1803 și 1806 într-un caiet special, citim : „*Faust* a găsit prea strîmte granițele omenirii și de aceea a lovit în ele cu o putere sălbatică, spre a le lărgi dincolo de realitate" (2, 554).

Citim și în capitolul din *Filosofia istoriei* în care vine vorba despre omul — german — împins de Reformă în interiorul său, în abstract, într-o conștiință a subiectivității, înțeleasă antinomic, și ca generatoare de rău și ca depreciere ce se va contrabalansa, la rîndul ei, prin jertfă și prin mîntuire : „Astfel s-a născut acea vestită istorie a lui Faust care din dezgust pentru știința teoretică s-a aruncat în brațele plăcerilor lumești cumpărîndu-și, în schimbul pierderii fericirii sale veșnice, toate splendorile lumii. Faust s-ar fi înfruptat astfel — ne spune poetul — din bogățiile și plăcerile lumii... (20, 395—396).

Și în *Estetică*, după o referire puțin semnificativă (v. 24, 476), la *Faust* se revine către sfîrșit, în legătură cu cele mai înalte culmi ale dramaturgiei tragice, spre a exemplifica cazul în care scopurile încorporează un conținut general și o amploare corespunzătoare : în „tragedia filosofică absolută, *Faust* al lui Goethe", nesațul de a cunoaște pe de o parte, iar viața mondenă și plăcerea lumească pe de altă parte, „și în general încercarea tragică de a împăca știința și străduința subiectivă cu absolutul în esența și în modul său de apariție dau conținutului o amploare pe care nici un alt poet dramatic anterior n-a îndrăznit s-o cuprindă în una și aceeași operă. În același fel se revoltă și Karl Moor al lui Schiller împotriva întregii orînduiri burgheze și a întregii stări a lumii și a omenirii din timpul său și se ridică în sensul acesta general împotriva acestora..." (25, 622—623).

Hegel are în vedere *Faust I*, o evidență cu atît mai clară în lumina ultimei analogii. „În același fel" se referă la pornirile prometeice, titanice, romantice, proprii și lui Schiller și lui Goethe. „Faustic", ca termen, se va referi la acest nucleu de foc, titanic și demonic, comparativ cu care *Faust II* va proba suplimentări și modificări, fie în sensul unei reclasicizări, fie în cel al unei paralele împăcări cu realitatea.

Faust este opera vieții lui Goethe și întrucît l-a elaborat de-a lungul întregii sale vieți de poet. Celelalte scrieri, s-a constatat, au corespuns etapelor relativ distincte ale unei existențe variate și contradictorii, în întregul ei suprapusă efectiv doar acestei anume creații. De la munca în 1773—1775 la *Urfaust* (al cărui manuscris original s-a pierdut și numai tîrziu a fost găsită o copie străină), prin acel *Fragment* din 1788—1790, pînă la *Faust I*, publicat în 1808 și *Faust II*, elaborat în 1825—1832, terminat doar cu cîteva luni înaintea morții poetului — *această* operă se identifică cu *întreaga* operă de o jumătate de secol, ca o prescurtare și o sinteză a ei. Anume despre acest răstimp de cincizeci de ani îi va spune Goethe lui Eckermann, în 1821, că schimbă din temelii înfățișarea lucrurilor ; exemplificîndu-l prin ceea ce avea să se fi schimbat în 1850 comparativ cu

* Der Geist, die Hülle seiner Existenz verzehrend, wandert nicht bloss in eine andere Hülle über, noch steht er nur verjüngt aus der Asche seiner Gestaltung auf, sondern er geht erhoben, verklärt, ein reinerer Geist aus derselben hervor. Er tritt allerdings gegen sich auf, verzehrt sein Dasein, aber indem er es verzehrt, verarbeitet er dasselbe, und was seine Bildung ist, wird zum Material, an dem seine Arbeit ihn zu neuer Bildung erhebt" (19, 98).

1800. Și tot lui Eckermann, în 1827 : „...m-am deprins să trăiesc privind peste milenii..." (73, 182). Iar în *Maxime și reflecții* : „A trăi întru idee înseamnă a trăi imposibilul ca și cum ar fi posibil" (74, 261).

Hegel ar fi putut spune la fel și despre milenii și despre imposibilul transpus în posibil. Căci, vorba lui Engels, „fiecare a fost în domeniul său, un Jupiter Olimpian..." (130, 269). Că Goethe fusese sigur un Jupiter Olimpian, o știa limpede Hegel, exprimîndu-și convingerea în multe fragmente din *Estetica*. Interesant ar putea să pară doar caracterul incidental al referirii la *Faust*, comparativ cu alte scrieri goetheene. Dramele propriu-zise sînt frecvent invocate, *Faust* e comentat doar în pasajele pe care le-am citat. Să nu uităm, în orice caz, că Hegel avea cunoștințe în mod fatal limitate la *Faust I* : la definitivarea lui *Faust II* Goethe a revenit doar întru tîrziu, terminîndu-l un an după moartea filosofului.

Diferența de vîrstă și de faimă a făcut ca și în corespondența lor doar unul dintre ei să-și fi asumat rolul de Jupiter Olimpian. Cele douăzeci de scrisori se împart, aproximativ, în două epoci și două sfere de interese. Între 1803 și 1807 Hegel îi solicită lui Goethe sprijinul social, profesional și — indirect — material, iar influentul său susținător i-l și asigură, personal, prin intermediul principelui sau favorizîndu-i cariera universitară. În epistolele deceniului 1817—1827, circulînd între Heidelberg, apoi Berlin (sau Magdeburg) și Jena sau Weimar, filosofia naturii — ca preocupare prezentă și în scrisorile din Jena — devine dominantă, aproape exclusiv dominatoare. Pe nesimțite rolurile se inversează : Goethe este acum cel care îi încredințează lui Hegel spre aprobare propriile sale cercetări științifice, îndeosebi pe cele privind teoria optică asupra culorilor și ipoteza despre „Urphänomen". La vîrsta sa înaintată Goethe i se adresează cu încredere lui Hegel pentru consultații în domeniul filosofiei naturii. Goethe impune dialogului acest aproape unic „canal", iar Hegel i se conformează, cu excepția cîte

unei referiri la, de pildă, meditațiile goetheene despre arta antică sau fosta corespondență cu Schiller (v. 36, 83). Deși interpelat ca specialist, Hegel se păstrează în continuare condescendent, aproape supus, în acest dialog care nu s-a extins — fapt curios — asupra fondului poeziei sau filosofiei. Această asumată poziție subalternă o demonstrează și trecerea lui Hegel în 1827 prin Weimar și relatarea ei într-o scrisoare, din 17 octombrie, către soția sa. „Goethe m-a primit în modul cel mai prietenos și cordial ; aveam multe să-i povestesc" (36, 204). Îi enumeră pe cei prezenți (Reimer, Zelter etc.) în grădina botanică a marelui duce, apoi pe cei reuniți acasă la Goethe la un dejun și discuțiile animate ce avuseseră loc. „Bătrînul, adică mereu tînărul, este voinic și sănătos, și în genere ceva mai liniștit ; un cap atît de nobil, bun, fidel, încît uiți de toate alături de omul acesta de geniu și energia nebiruită a talentului său. Ca prieteni devotați nici nu ne preocupăm, dealtfel, să observăm cum arată sau ce spune, ci sîntem din inimă alături de el, și nu pentru gloria sau onoarea de a fi fost remarcat de el sau auzit de el ș.a.m.d. — Fiul lui mi-a spus explicit, după masă, cît s-a bucurat Goethe în speranța că voi trece pe la el la înapoierea mea din Paris" (36, 205—206). Întîlnirea mai e relatată și pe data de 3 martie 1828, lui Cousin, în limba franceză *.

Hegel continua, așadar, să se uite la Goethe de jos în sus. Și dacă, fără îndoială, el cunoștea opera lui Goethe bine și îi consacra chiar pătrunzătoare caracterizări și chiar analize relativ detaliate — putem bănui, în schimb, că Goethe nu și-a rezervat prea mult timp și energie pentru a-i studia principalele construcții filosofice, sau, în

* „Quelques jours que j'ai passé a Weimar m'ont un peu monté ; j'ai retrouvé a de Goethe son ancienne sérénité, bienveillance, cordialité, surtout une santé beaucoup meilleure et affermie qu'elle n'a été depuis plusieurs années. Je lui ai du beaucoup contes de Paris et de vous ; — et me voila enfin rejetté... dans mes cours, nos tracasseries, ennuis..." (36, 221).

măsura în care totuşi a făcut-o, nu a fost pe deplin consonant modului de gîndire abstract al profesorului berlinez. Îl stima, desigur, ca pe o mare autoritate în materie de filosofie, adera însă prea puţin la filosofia lui. Adevărul este că, în general, Goethe nu gusta speculativismul abstract, pe Kant îl mai studiase în legătură cu consideraţiile sale teoretice despre bine şi frumos, pe spiritualiştii contemporani maturităţii şi bătrîneţii sale, însă, fie că nu făcea efortul să-i cerceteze pe îndelete, fie îi amenda din punctul său, mai realist, de vedere. Celebrul fragment din monologul rostit de Faust, despre ceea ce fusese mai înainte, parcurge, ca succesive opţiuni, *„Cuvîntul"*, *„Ideea"*, *„Puterea"*, *„Fapta"* ; cam aceeaşi „fenomenologie", schiţată în prima parte a poemului, o ilustrează, mai aplecat şi mai extins, cea de a doua lui parte : mîntuitoare pentru Faust se dovedeşte nu ideea şi nici puterea, ci doar fapta reală, practică, înnoitoare. Vorba lui Mefistofel, citată adesea şi la care aderă şi Faust şi Goethe : „Ce seacă e, amice, orice teorie, Dar cît de verde viaţa, cît de aurie !" *. Faust depăşeşte filosofia studiată cu rîvnă, ea ţine de preistoria lui, deşi în parte, desigur, şi de istoria sa ulterioară, de „cercurile" damnării şi mîntuirii sale : o parte de istorie, cu Thales şi Anaxagoras, cu Swedenborg şi Schelling, demnă de a fi surclasată, dovadă numeroasele şi ascuţitele săgeţi îndreptate de Goethe împotriva filosofiei, metafizicii, speculativismului, în numele unor mai bogate şi mai eficiente însumări.

La 28 noiembrie 1812 Goethe se arătase deja făţiş nemulţumit de un fragment din Hegel. În scrisoarea sa adresată din Weimar lui Thomas Johann Seebeck el atribuia acest fragment *Logicii*, de fapt era însă vorba de prefaţa la *Fenomenologie*. La Hegel sta scris : „Mugurul dispare în apariţia florii şi s-ar putea spune că el este infirmat de către aceasta. La fel, prin fruct, floarea este arătată ca fiind o falsă existenţă a plantei şi fructul trece în locul florii ca adevăr al ei. Aceste forme nu numai că se deosebesc, dar ele se elimină una pe alta ca fiind de neîmpăcat. Natura lor curgătoare face însă totodată din ele momente ale unităţii organice, în care ele nu numai că nu intră în conflict, dar în care un moment este tot atît de necesar ca şi celălalt, şi această egală necesitate constituie mai întîi viaţa întregului" (5, 10). Textul, devenit între timp celebru, ilustrează cu pregnanţă o idee dialectică generală. Îndrăgostit de plante şi flori, Goethe receptează însă transformarea lor în pretextul unei pure abstracţii ca pe o impietate la adresa concretitudinilor vii : „Nu e cu putinţă să spui ceva mai monstruos ! — exclamă el —. Mi se pare total nedemn pentru un om înzestrat cu raţiune să vrei să distrugi printr-o glumă proastă de sofist realitatea eternă a naturii". Şi, compătimindu-l pe empiristul surd la idei, Goethe se distanţează şi de acel „eminent gînditor" ce se lasă furat de întorsături sofiste în care cuvintele se anulează reciproc. Şi revine în final : „Mi-ar părea foarte rău să-l pierd pe Hegel. Căci ce să speri de la o logică în a cărei prefaţă poţi citi, spus în cuvinte seci, că abia din premise false decurge concluzia bună, adevărată. Nu reuşesc să găsesc cartea. S-ar putea ca pasajul să aibe un aspect mai bun în context" (72, 676 ; 74, 225).

Goethe simte, par să indice ultimele cuvinte, că exagerează, verdictul fiind în cele din urmă pus sub semnul întrebării. Ataşamentul faţă de Hegel este, la rîndul lui, explicit şi amendat, tensiunea dintre teoria „aridă" şi viaţa „verde" e neîndoielnică. Simpatia combinată cu rezervele sale Goethe le-a mai exprimat şi într-o scrisoare din 1803 către Schiller (v. 72, 534—535). Iar lui Zelter îi comunica în 1821 dialogul avut cu Hegel despre „teoria mea asupra culorilor" (72, 905) ; în 1831 îi mărturisea tot lui, că filosofia lui Hegel „mă atrage şi mă respinge" (72, 1137). „Anzieht und abstösst", iată o formulă cheie pentru un dialectician, binevenită în dualitatea ei.

* Fragmentele din *Faust* în traducerea lui Lucian Blaga.

Întîmplarea a făcut ca Hegel să se fi născut pe 27 august, iar Goethe pe 28. „...noi am legat astfel, la miezul nopţii spre 28, ziua mea de naştere cu cea a lui Goethe", îşi anunţa el în 1826 soţia şi copiii plecaţi pentru o vreme din Berlin ; iar în biblioteca de stat a Prusiei se află o poezie dedicată legăturii celor două zile de naştere, primită de Hegel din partea lui Goethe şi transcrisă apoi de cineva. A 82-a aniversare a lui Goethe mai este sărbătorită în casa lui Hegel — care moare puţine săptămîni după aceea. Răspunzîndu-i în decembrie lui Varnhagen, Goethe deplînge într-o scrisoare dispariţia remarcabilului gînditor şi prieten, mărturisind totodată că temeiurile învăţăturii sale ieşiseră din sfera propriilor sale preocupări. În 1832 se mai referă, o ultimă dată, la spiritul lui Hegel, „în măsura în care îl pricep" (72, 1159).

Enumerînd numeroase date privitoare la relaţia lor reciprocă, Herman Glockner conchide : Goethe „l-a implicat pe Hegel în existenţa lui ca alte mii de lucruri : a asimilat din el ceea ce îi era cu putinţă de asimilat. Deoarece trebuie să eviţi ceea ce nu-ţi aparţine. Goethe şi-a exercitat dreptul, dreptul geniului, pentru care există numai ce poate digera". Drept la care n-ar fi renunţat însă nici Hegel. El nu era un monden, amator de discuţii agreabile, ci, dimpotrivă, un retras şi un interiorizat *, interesat în mică măsură de relaţii personale şi schimburi directe de opinii ; nu a făcut excepţie de la regulă nici cu persoana lui Goethe, a cărui operă îl interesa în primul rînd, fapt constatat şi din numeroasele referiri la ea, în tratate şi prelegeri. „Mai mult chiar — zice Glockner — : el a avut *conştiinţa umanităţii lui Goethe*, o conştiinţă atît de excepţional de cuprinzătoare cum n-au avut-o decît Schiller şi Wilhelm von Humboldt" (69, 337—338).

---

* „...die Philosophie ist etwas Einsames..." (36, 137), filosofia este un lucru solitar, în sensul că pretinde însingurarea în studiu...

Friedrich Schlegel a desemnat cele trei tendinţe de căpetenie ale epocii ca fiind revoluţia franceză în viaţa socială, Fichte în filosofie, *Wilhelm Meister* în literatură. Valorile se pot grupa astfel sau altfel. Am văzut că, fără voia lor, drumurile lui Napoleon, Goethe şi Hegel s-au întretăiat la Jena. Prin revoluţia franceză şi prin Napoleon, prin trăirea peste milenii şi prin transformarea imposibilului în posibil, Goethe şi Hegel s-au întîlnit efectiv, mult mai mult decît lasă să se întrezărească schimbul de scrisori dintre ei sau cu terţe persoane. Numindu-i pe fiecare un „Jupiter Olimpian", laolaltă în măreţie ca şi în filistinism, Engels a făcut asocierea necesară. Iar în 1807, an atît de important şi pentru el şi pentru Goethe, anul *Fenomenologiei* şi al lui *Faust*, anul prin excelenţă napoleonian, Hegel a avut intuiţia : „Germania a învăţat de acum multe din partea Franţei, şi natura înceată a nemţilor (der Allemands) va mai profita încă destul cu timpul" (36, 198).

Paralela a devenit posibilă pe acest temei real. Aşa a explicitat-o şi Lukács în *Studii despre Faust* (1940). „*Faust* a lui Goethe şi *Fenomenologia* lui Hegel se înfrăţesc ca performanţele cele mai mari ale perioadei clasice în Germania, în domeniul artistic şi al gîndirii" (108, 183). „...receptăm şi în *Faust* o temporalitate şi o succesiune temporală la fel de fantastic săltăreaţă, subiectiv-obiectivă ca şi în *Fenomenologie*" (108, 185—186). „...mersul «fenomenologiei» poetice a speciei (Gattung) umane este în conştiinţa individuală a lui Faust, ca şi în destinul său, unul liber, mobil, străin de o logică pretenţioasă, neconstrîns de «completul» pedant, romantic plutitor, sărind baladesc peste trepte intermediare, dar în acelaşi timp, de o profundă necesitate socială şi istorică, împletind în egală măsură individualitatea şi specia, şi tocmai de aceea autentic uman" (108, 186). „...pentru Goethe, ca şi pentru Hegel, înaintarea de nestăvilit a speciei umane se configurează dintr-un lanţ al tragediilor individuale ; tragediile în microcosmosul individului sînt modul în care

se destăinuie înaintarea de nestăvilit a speciei, în macrocosmos: acesta este momentul filosofic comun din *Faust* și din *Fenomenologia spiritului*" (108, 188). Puncte de vedere pe care Lukács le reafirmă și în cuvîntul său festiv rostit la bicentenarul din 1949: *Goethe al nostru.* Reafirmat și în ceea ce privește împăcarea cu realitatea, dar și în apărarea integrității umane în condițiile alienărilor moderne, în raportul dintre om ca individualitate și specia istorică de care aparține, probleme cu decisivă claritate „așezate în centrul acestei perioade numai de către cel mai mare gînditor german și cel mai mare poet german: Hegel și Goethe. Această legătură unește cele două opere capitale ale epocii clasice germane: *Faust* al lui Goethe și *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel" (108, 29). Le unește, în primul rînd, printr-o consonanță pe atunci neștiută pînă la capăt, dar prezentă și în *Fenomenologie* și în finalul din *Faust II*: consonanța dintre individ și specie, dintre om și munca lui, dintre ființa umană și practica ei generică, generatoare și autopropulsatoare. Ceea ce rimează, prevestitor și retroactiv, cu ceea ce Marx avea să formuleze — în legătură cu *Fenomenologia*, dar și de sine stătător — în *Manuscrisele economico-filosofice din 1844*.

Marea recunoaștere care mijește la orizont privește, inclusiv pentru teorie, primatul practicii. L-a resimțit Hegel, l-a afirmat Goethe. Este principala punte de legătură între *Faust* și *Fenomenologie*, între *Faust* și întreaga operă hegeliană. Căci, în timp ce Goethe scria *Faust II*, în perioada 1825—1832, Hegel își expunea prelegerile berlineze, care, editate după moartea sa de către discipolii săi, aveau să completeze monumentalul edificiu al istorismului hegelian.

RĂZVRĂTIRI ȘI RENUNȚĂRI. De cînd a început să scrie *Urfaust* și pînă a încheiat *Faust II*, în preajma propriului său sfîrșit, Goethe însuși a trecut prin multe. Ca demnitar al prințului Karl August, încă din timpul primei coaliții austro-pruso-engleze împotriva Franței, el a asistat în

1792 la bătălia de la Valmy, iar în 1793 la asediul și cucerirea orașului Mainz. Cine va citi cîntul „Clio-Vremuri" din *Hermann și Dorothea*, va pricepe și ulterioara receptare contradictorie a revoluției franceze (poemul fiind redactat între 1796 și 1797): „Toți ne îndreptasem privirea spre zările noi de lumină", cu speranța în „noul soare" al libertății și înfrățirii, dar idealurile au fost pervertite, deși nici ele univoc pervertite, cum rezultă din disputa dintre bătrînul care pătimise atîta („Cerul se-ntunecă însă, căci stăpînirea tirană Puse o șleahtă nemernică binele ca să-l sugrume") și preotul care-i temperează indignarea („Dac-ai privi însă bine-n trecut spre cumplitele zile, Te-ai minuna ce des ai văzut și cîte un bine...")*.

Goethe trece prin experiențe istorice și prin reflexele lor sufletești apropiate de ale lui Hegel. El îl cunoaște pe Napoleon victorios, asistă la înfrîngerea lui; îi urmărește avatarurile ca pe ale unui fenomen natural, de nestăvilit și neînfrînt; se simte aproape un observator al tainelor naturii (umane), contemplînd campaniile napoleoniene, pe care, în consecință, nu ține să le amendeze dintr-un punct de vedere subiectiv moral. Pe măsura micului său „mare ducat", el devine un mic „mare slujbaș", observator al strălucirii și mizeriei vieții mondene dimprejur, și chiar organizator al ei, după cum și organizator al culturii, sprijinitor al teatrului și susținător al poeziei și poeților vremii. Goethe călătorește, coboară înspre miazăzi, se dăruie clasicităților mediteraneene, le înfrățește cu nordica Germanie cețoasă. Îmbătrînește și se înțelepțește, inclusiv prin compromisuri și pentru cedări, recucerește melancolic și poetic tărîmurile aievea pierdute, crede în dragoste și se dezamăgește de ea; experimentează multe și se resemnează într-o umilință plină de orgolii.

Ar fi deosebit de instructivă compunerea „vieților paralele" ale lui Goethe și Hegel, de la entuziasmele juvenile împărtășite de amîndoi, de

* Traducerea de Laura M. Dragomirescu.

poet mai temeinic şi cu urme mai adînci în poezia lui, pînă la etapele resemnărilor tîrzii, trăite de Goethe la Weimar şi de Hegel la Berlin ; poate că Goethe s-a aflat într-o poziţie personală, „geografică", istorică, socială mai avantajoasă, permiţîndu-i să comită mai puţine filistinisme şi oportunisme, pe care totuşi le-a comis, din numeroase motive, şi le-a mai şi retractat tainic în şi prin creaţia sa. În planul acesteia, mai importantă, la urma urmei, decît viaţa trăită, ar fi instructivă paralela nu numai între *Faust I* şi *Fenomenologie*, dar şi între *Faust II* şi *Filosofia istoriei*, *Filosofia religiei*, *Istoria filosofiei* şi, desigur, *Estetica*, în măsură toate să fie privite, laolaltă cu scrierile anterioare, drept părţi ale unei singure şi unitare gestaţii. Oare în cadrul alcătuirilor hegeliene tîrzii nu se împletesc împăcarea cu tainica, dinlăuntrul ei, revoltă ?! Dar să ne restrîngem la cîteva notaţii despre *Faust*, consonante cu opera filosofului, dacă nu în litera, în orice caz în spiritul ei.

Acest spirit mai este încă mărturisit şi subliniat „faustic" şi în *Faust I* şi în *Fenomenologie*. Putea să tot contrapună Goethe, în gusturile şi în reprezentările sale estetice, clasicul-„sănătosul" şi romanticul-„bolnavul", convins de menirea lui echilibratoare : stihia pe drept numită „faustică", cea din *Urfaust*, *Fragment* şi *Faust I*, era una de sorginte şi de natură romantică ! În practica sa „tinerească" Goethe favorizase o creaţie tipologic romantică : fie (schillerian) „sentimentală", fie (nietzschean) „dionisiacă", fie chiar (spenglerian) „faustică" — mai degrabă, în orice caz, decît una propriu-zis clasică, „naivă" şi „apolinică". Goethe destupă pentru contemporani şi pentru urmaşii săi o încăpătoare cutie a Pandorei — în rînd cu Hegel, alt mare „clasic" în temperament şi gust, dar „romantic" în intimitatea spiritului său, răzvrătit împotriva propriului program de echilibru, prin sfîşierea lăuntrică a substanţei dialectic desfăşurate. *Fenomenologia* este o mănuşă aruncată în obrazul filistinei bunecuviinţe. Dialectica negativităţii şi a efectivelor negări este şi

motorul ei şi al lui *Faust*. Goethe postulează dedublarea în Faust şi Mefistofel, fără Mefistofel nici Faust n-ar deveni ceea ce *trebuie*, Mefistofel *trebuie* să apară pentru ca Faust să se poată urni din punctul său mort. „Al vieţii labirintic mers rătăcitor" e intonat chiar din *Închinare*. Viitorul conflict, din ambele părţi ale poemului, îl expune limpede *Prologul în cer*, o suplimentară perspectivă dihotomică asigură alăturarea între *Prologul în cer* şi *Prologul în teatru*, care, pe lîngă faptul că readuce pe pămînt sublimul, că transpune „sermo sublimis" în „sermo humilis", frînge vocea unică, gravă, monocordă în polifonia reciproc relativizantă a vocilor „directorului", „poetului" şi „actorului comic". E pregătit terenul, solemn şi jucăuş, tragic şi ironic, pentru apariţia lui Mefistofel, care se recomandă ca dialectician : „Sînt spiritul ce totul neagă. Şi cu dreptate, dat fiind că tot ce naşte şi devine E vrednic să se prăpădească". Ne amintim cum, din sacrosancta echivalare a realului cu raţionalul (necesarul), din *Filosofia dreptului*, Engels deducea teza exact opusă, de fapt profund hegeliană : „tot ce există merită să piară". Ca şi cum l-ar parafraza pe Mefistofel, pe care încă Hegel îl parafraza parcă în *Fenomenologie*...

Faust e pe punctul de a se răzvrăti, pentru a putea trece de la Ideea-Cuvînt la Puterea-Faptă el are nevoie numai de impulsul lăuntric care să-l activizeze ; nici laboratorul lui şi nici Wagner nu-l mai satisfac, el doreşte forţa regeneratoare şi generatoare a negativităţii, emanînd din propriu-i suflet. Şi Faust îşi formulează programul său cosmic şi tragic, consubstanţial dialectic, în cuvinte memorabile : „Ce-i este omenirii hărăzit să simtă, Să simt şi eu, oricît fiinţa mea ar fi de strîmtă. Înaltul să-l cuprind în mine şi adîncul ca-ntr-un caier, s-adun în mine tot ce-i rază, tot ce-i vaier, Să mă lărgesc ca omenirea, să mă zbat şi să veghez, Asemeni ei, la urmă, însumi să naufragiez". Drept care încheie pactul, şi la întrebarea : „Ei, încotro o vom lua ?", Mefistofel îi răspunde : „Unde doreşti, Vedea-vom mica şi-apoi

marea lume...". Același Mefistofel, care mai tîrziu va detalia lucrurile astfel : „A scormoni tot mai adînc, mereu, Și-a retrăi în tine zilele genezei, A resimți puternic, mîndru, nu știu ce, Iubind a te împrăștia în tot ce e."

Într-un anume sens *Faust I* s-ar putea numi „mica lume", iar *Faust II* „lumea mare", scormonitor străbătută de către eroul dornic de a se împrăștia în ele, din ce în ce mai explicit în *tot* ce există. Margareta este exponenta lumii burgheze private, Elena, în schimb — trimisa, solia istoriei universale înseși. Între iubita „reală" și cea „ideală" a lui Faust există numeroase momente de contact și legătură, dar trecînd de la prima la a doua, uitînd-o pe cea dintîi de dragul celei din urmă, Faust se deschide unei afective „fenomenologii" suprapersonale situate la antipodul aventurii sale erotice personale : ontogeneza cedează filogenezei prioritatea, individul se „prescurtează" în alegoria speciei umane și a istoriei sale. Din acest unghi, amplitudinea și profunzimea „deschiderii" fac mai degrabă din *Faust II* pendantul *Fenomenologiei*, ca o involuntară și tîrzie confirmare a ei, paralelă mai degrabă „anilor de drumeție" decît „anilor de ucenicie" ai lui Wilhelm Meister ; s-ar mai putea însă spune, că în *Faust II* istorismul e mai decis și mai direct decît în *Fenomenologie* — cam tot atît cît adună, laolaltă, *Fenomenologia*, *Filosofia istoriei* și *Estetica*.

Lărgirea extraordinară a perspectivei e ilustrată și demonstrată de împărăția în care Faust este proiectat și se proiectează singur, de motivul banului (aurului) și al lipsei banului, de mitologia greacă și drumul către Elena în „Noaptea valpurgică clasică", de Homuncul și întruparea lui Mefistofel în Phorkias, Thales și personajele *Iliadei*, de metamorfoza (sau metempsihoza) lui Faust într-un cavaler medieval și modul în care o învață pe Elena să priceapă și să folosească rimele moderne (!), de năstrușnica idee ca în Euphorion, fiul lui Faust (Achile) și al Elenei, să fie incifrat Byron și jertfa lui pentru libertatea Greciei moderne (s-ar putea medita și asupra acestui prinos adus de Goethe — într-un context clasicizant — eroului romantic prin excelență, ca și asupra consonanței lui cu Hyperionul hölderlinian, imaginat de un poet neapreciat de Goethe la justa lui valoare !), de citatele din Vechiul și Noul Testament, de referirile la mitologia germană, la discuțiile filosofice despre „existență" și „aparență" (luate peste picior) : spicuiri dintr-o efectiv universal-istorică filogeneză căreia îi este suprapusă ontogeneza lui Faust și, poate mai mult chiar, ontogeneza lui Goethe însuși, slujitorul mai marilor zilei și exploratorul tuturor vechimilor pentru toate contemporaneitățile. Între timp Faust-Goethe îmbătrînise și văzuse imperii și războaie, negoțul și pirateria, dragostea și eșecul ei, filosofia și noua ei zădărnicie. „Mi-e cunoscut întreg pămîntul...", „moșia-lume" i s-a destăinuit toată, i-a mai rămas doar să se avînte în ultimul său efort, nemijlocit util pentru că ține de muncă. „Un spațiu voi deschide multor milioane, Să locuiasc-aci, nu sigur, dar în libertate...". Toate acestea în perspectiva bine însușită de către eroul-autor : „Își merită viața, libertatea — acela numai Ce zilnic și le cucerește ne-ncetat", elogiu suprem adus activității neobosite și înfrigurate, activismului căruia nicicînd nu trebuie să i se pună capăt. Că i se pune totuși, prin mîntuirea părții nemuritoare din Faust, este tributul plătit nevoii de a încheia și de a rotunji lucrurile, clasicismelor și hieratismelor, unui simț al ordinii ideale mai presus de neorînduiala reală, toate prefigurate încă din *Prologul în cer* ; în cer are loc și epilogul, știm că are loc dar nu știm cum anume, despre cer nici nu se pot ști prea multe, rămînem, așadar, cu formula emblematică, destăinuitoare cu privire la infernul și purgatoriul trecut, nu și cu privire la viitorul paradisiac învăluit în cîntece de slavă : „Cine cu zel s-a străduit, Poate să fie mîntuit."

Acest din capul locului previzibil final, *Faust II* l-a mai explicitat în numeroase rînduri. Faust :

„Tu cugetă şi vei pricepe mai de-aproape Cum a vieţii tainică fiinţă O prindem în răsfrîngerile colorate". Mefistofel : „Cufundă-te sau dacă vrei : te-nalţă ! Totuna e". Mefistofel : „Prin focuri propria sa aventură Să şi-o încerce fiecare". Nimfele (către Faust) : „Tu care n-ai pace". Chiron : „Pe un poet nu-l leagă nici un timp". Phorkias : „Poveşti, atîtea, sînt de spus". Cît priveşte ultima dorinţă a lui Faust şi a lui Goethe, iat-o în întreaga ei limpezime : „C-o singură privire să cuprind Tot ce făcui, această operă măiastră..."

Goethe îşi conduce alter ego-ul prin toate cercurile unui infern-purgatoriu, Faust e şi Dante şi Virgiliu, deşi Virgiliu pare la un moment dat Mefistofel. Cercetătorii au constatat că treptat şi lui Faust şi lui Mefistofel li se diminuează locul şi rolul, comparativ cu alegoriile ce li se perindă prin faţă, din eroi de sine stătători ei devin, întrucîtva, receptori şi mijlocitori ai avatarurilor universal-istorice, care îi privesc şi pe ei, ca personificări ale naturii umane antinomice, dar privesc mai mult o „fenomenologie" a umanităţii înseşi, aventura speciei, prin fazele antică, medievală, premodernă, prin istoria greacă şi germanică, prin tipologiile sudică şi nordică, clasică şi romantică, răsfrîngeri colorate, în care „...tot ce-i vremelnic E numai simbol..." şi în faţa cărora Mefistofel exclamă : „Dar totu-i pentru mii de ani, se pare". Vremelnicul şi veşnicul fuzionează astfel, la fel cum se topeşte omul în devenirea propriei sale specii.

În studiul său din 1938 despre *Faust*, Thomas Mann remarcă, spre final, întemeierea întregii construcţii pe *Prologul în cer*. În perspectiva sa, „imaginea lui Faust devine exponent al omului însuşi" (116, 613), al nobleţei şi bunătăţii, al bunăvoinţei şi bunei voinţe conţinute în năzuinţa către general-omenescul de fapt neînţeles de diavol. Faust „vrea să trăiască în cel mai deplin sens uman, vrea să ajungă un fiu al omului, să exploreze şi să-şi asume întreaga bucurie şi jale a omenirii, ca reprezentant al ei şi ca jertfă..." (116, 614). Prin acest ultim acord Mann nu face

decît să descifreze şi varieze celebra concluzie a poemului, mai sus invocată : „Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen" (116, 578).

În detaliata sa monografie Friedrich Gundolf lămureşte şi el motivele pentru care, în trudnica şi minuţioasa elaborare a poemului, *Prologul în cer* s-a statornicit ca un adevărat punct arhimedic al său. Dacă însă în cele din urmă Mann reînclină balanţa în favoarea acelui „om bun, tînăr bun" (116, 616), care fusese Faust, măcar în visul lui, şi pe care nu conteneşte să-l reviseze fiecare fost adolescent pornit spre îmbătrînire, ca pe o compensare „faustică" a sufletului său împovărat — Gundolf acceptă din contra, evidenţa bătrînului Goethe şi — din nou — a bătrînului Faust, cărora le consacră la capătul lucrării sale inspirate radiografieri. Despre poemul propriu-zis el inserează două capitole distincte şi inegale — ca întindere şi ton —, unul la început, mai succint, consacrat primei părţi, altul detaliat, în final, privind partea a doua.

Faust, spune el, porneşte de la asumarea nepotrivirii dintre trecător şi veşnic, el trăieşte titanic, prin dragoste, tragedia clipei, al relativului, tragedia ce debutează propriu-zis ca una înrădăcinată în năzuinţa spre absolut şi universalitate : „Opoziţia dintre Faust şi Mefisto întruchipează relaţiile dintre năzuinţa absolută, nelimitată după universalitate, năzuinţa ce poartă în ea însăşi, pe de o parte, mîntuirea şi încătuşarea, iar pe de alta, limitarea şi strîmtorarea implicate de această năzuinţă absolută, ca o urmare a dependenţei ei de timp şi spaţiu...". „Imboldul absolut, confuz, devine pe de-o parte conştient, pe de alta *culpabil...*". „Mefisto este în acelaşi timp ispititorul şi criticul tuturor valorilor pămînteşti relative..." (79, 233) etc.

În analiza amănunţită a lui *Faust II*, Gundolf reţine mai întîi „întruparea omenească a devenirii" (81, 390), dar trece imediat la „motivul suprem al *renunţării*" (81, 391), derivată din prima, adăugată ei şi ajunsă treptat dominatoare. În vi-

viunea sa, „renunţarea" creşte odată cu creşterea altitudinii şi limpezimii, ca un corolar al tuturor lărgirilor şi aprofundărilor. Motivul ne interesează pentru paralelismul său cu al unuia hegelian. Că apropierea are o bază solidă, rezultă din recunoaşterea lui *Faust* „ca operă filosofică universală" (81, 398) ; este o premisă pe care se întemeiază multe observaţii particulare. Ideea lui Gundolf care, dintre toate, ne solicită în cel mai înalt grad priveşte compromisurile lui Goethe (şi Hegel, adăugăm noi) prezente, la modul antinomic, şi în *Wilhelm Meister* dar îndeosebi în *Faust II* (ca şi în opera pe care Hegel o va fi adăugat *Fenomenologiei*, mai ales în etapa sa berlineză). *Faust II* este o „obiectivare" a viziunii faţă de natură şi o „sociabilizare" în raport cu întreg mediul omenesc. Noua ipostază a lui Faust „reprezintă victoria extremă a sociabilităţii, a formei celei mai plate a legalităţii, asupra exaltării titanice sau demonice a vechiului Faust presocial, dispoziţia lui totală şi răbdarea de a se acomoda cu societatea, chiar şi cu această curte fastuoasă, strălucitoare, nulă, pentru care tainele creaţiunii sînt tocmai bune ca să-şi alunge plictiseala" (91, 414). Să nu ne împiedicăm de cuvîntul „presocial" şi — în genere — de tendinţele spiritualiste ale lui Gundolf. Problema nu constă în cît îi displace lui socialul comparativ cu metafizica, ci modul contradictoriu în care socialul, istoria, „marea lume" e asimilată de către bătrînul Goethe. Problema este osmoza între perspectiva social lărgită şi motivul renunţării, implicarea celui din urmă în cea dintîi. În felul acesta explică Gundolf transformarea simbolurilor în alegorii, inclusiv a tuturor celorlalte personaje, cu excepţia lui Faust şi a lui Mefistofel, tendinţa manifestă a lui Goethe de a înlocui o unitate artistică (ce nu mai poate fi intact menţinută) printr-una numai filosofică, modificările cărturăreşti survenite în cadrul limbajului la început mai inventiv, şi multe altele, care, în cazul lui Goethe, nu constituie simple aplatizări, ci dimpotrivă, dar care, totodată, sînt victorii plătite cu un mare preţ şi

biografic şi estetic. Concluzia demonstraţiei este concluzia întregii monografii : „...*Faust* e o alegorie a preschimbării fiinţei lui Goethe într-un univers. Bogăţia faustică a devenit vastitate, dar, desigur, prin aceasta s-a şi subţiat, avîntul lui Faust a devenit imagine, dar, desigur, prin aceasta a şi încremenit, jarul lui a devenit lumină, dar, desigur, prin aceasta s-a mai răcit — şi astfel, cea mai mare operă a lui Goethe se situează la sfîrşitul vieţii sale ca o imagine a desăvîrşirii lui, care e totodată şi o renunţare. Aici se sfîrşeşte în efigie existenţa sa, care a început cu aspiraţia către infinit şi s-a împlinit, s-a încheiat prin renunţarea la infinit. Aşa cum cercul ca linie mobilă e alegoria infinitului, iar ca figură în repaus alegoria finitului însuşi închis în el, tot astfel această operă ce se reîntoarce în sine oferă alegoria vieţii lui Goethe, a mişcării infinite, şi a chipului lui Goethe, a desăvîrşirii calme, umplute lăuntric, îngrădite spre exterior, cu alte cuvinte a unei desăvîrşiri întemeiate pe renunţare : toate avînturile, toate luptele lui devin pace eternă întru Domnul Dumnezeu, pentru care mişcarea e imagine, iar imaginea — alegorie a mişcării" (81, 455—456).

Tipic germană, a Germaniei şi a geniilor ei, această poveste repovestită de un istoric spiritualist al culturii ; şi, în plus, pe deplin consonantă cu ceea ce ar fi putut spune şi au şi spus mulţi marxişti. Se vede că „Germania şi germanii" (titlul unei alte lucrări a lui Thomas Mann) este o temă binecunoscută celor dinlăuntrul ei, chiar celor dispuşi s-o privească din unghiuri diferite. Să recitim acest ultim acord al cărţii lui Gundolf despre Goethe şi să concedem că el l-ar putea la fel avea în vedere pe Hegel, întrucîtva mai bine chiar ; şi mă întreb dacă inconştient n-a stăruit în mintea exegetului şi acest model, într-atît de exact se potrivesc apoape toate frazele portretului său, jarul care devine lumină şi se şi răceşte, infinitul care se închide în cercul finit şi se reneagă, îngrădirea mişcării infinite, chiar pacea

eternă a luptelor, întru Domnul Dumnezeu, ca mișcare ce renunță la sine însăși !

Renunțare înseamnă împăcare, notoria împăcare a lui Hegel cu o jalnică realitate prusacă, cu cei direct sau mijlocit legați de o „curte fastuoasă, strălucitoare, nulă", pentru care — curte și mijlocitori — tainele creațiunii sînt tocmai bune pentru a-și alunga plictisul. Drama compromisurilor este la Hegel mai acută decît la Goethe, realismul este o pavăză mai sigură în calea compromisurilor decît idealismul. Fapt este că și în cazul lui Hegel, „ființa" se preschimbă într-un „univers". *Fenomenologia* mai este încă integral ființă, și anume ființă „faustică", titanică, demonică și chiar „presocială" în textura ei — ceea ce subțiază istoricitatea și istorismul subtextelor și contextelor sale (ca și în *Faust I*). Prelegerile pe care ulterior Hegel le va ține la Berlin în același timp în care Goethe este preocupat, din 1825, de *Faust II*, sînt rodul „sociabilității" sale, în sensul acelei împăcări ce se are în vedere și la Goethe. Poate că la Goethe împăcarea e mai veche, mai răsfirată în timp, cu etape și nuanțe în interiorul ei, acum strîngîndu-se din ce a rămas de pe urma lor, a tuturor, și mierea și veninul. Lui Hegel i-a fost dat să trăiască mai puțin, el a trebuit să condenseze etapele — iar unele nuanțe au fost fatal pierdute din pricina editării ulterioare a însemnărilor auditorilor lui, fatal aproximative. Oricum, revoltei i-a urmat împăcarea, numai în împăcare mai putea persista revolta. Renunțarea nu echivalează neapărat cu simple aplatizări, la Schelling da, la Hegel nu ; Hegel înaintează pe drumul spinos al concomitentelor renunțări și recuceriri — Schiller a murit de mult, Hölderlin e cu mintea răvășită, Goethe e departe dar și aproape, frate mai mare de năzuinți și suferințe...

FEȚELE UNUI ÎNCEPUT DE VEAC. Lucian Blaga a argumentat, la noi, corespondențele dintre filosofie, arte, științe, în virtutea unui același „nisus formativus", al unei similare „năzuințe

formative". Ideea a expus-o în *Filosofia stilului* (1924) : „Cultura în «formațiunile» ei e plină de asemenea corespondențe. Aceleași forme se repetă în cele mai disparate ramificații ale ei : în știință și în artă, în metafizică și în morală" (51, 134). În *Fețele unui veac* (1925), titlu programatic pentru explicitarea concrescențelor de stil, acestea sînt exemplificate chiar prin Hegel, socotit „termen de analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului" (51, 108—109), în speță cele de natură romantică : pictura lui Delacroix, poezia lui Byron, știința lui Cuvier. Aceleași analogii se reiau, pînă la formulări identice (v. 52, 108—109), în *Ființa istorică* (1943, 1960).

Importă ideea, mai puțin aplicațiile ei de un fel sau de altul. „Fețele unui veac" le-am putut urmări pe cîteva dintre corespondențele lui Hegel, în timp și ca substanță ; era vorba și de „paralelismul stilistic" al romanticilor, și de un mod de a construi, și patosul său : legăturile între vizibila stilistică și mai ascunsa tipologie sînt evidente. Nimic forțat, cum am văzut, în apropierea dintre Hegel și Goethe, ce făureau cam în același timp similare, în monumentalitate, construcții. Firesc s-a asociat și s-ar asocia Hegel, măcar într-o anume parte a vieții sale creatoare, cu Schiller și Hölderlin, Fichte și Schelling, cu Beethoven sau (sugestia lui Mihai Ralea la centenarul morții lui Hegel, în 1931) cu Brahms (v. 153, 634).

Pe un teritoriu restrîns și vreme de puține decenii, Germania a fost populată de atît de mulți și de măreți gînditori și artiști încît, oprindu-te la vreunul dintre ei, nu știi efectiv de cine și de cîți dintre ceilalți să-l apropii, pentru a fi suplimentar luminat de ei ?! Germania își făurea în acea vreme un Olimp propriu, cu zei, semizei și eroi, o întreagă mitologie formată însă din oameni reali, comparabili ca densitate și grandoare a creativității marilor sculptori, tragedieni și filosofi ai Eladei antice. Nu degeaba își simt unii dintre ei înrudirea cu personajele atice, născute din mitologie sau născătoare de mitologie, încercînd transmutări în vechime sau fraternizări

cu ea. Elada avea să fie şi pentru Hegel o dragoste statornică, Grecia antică — marele lui vis, visat aievea, vârsta de aur după care nu contenesc să tînjească omenirea şi fiii ei cei mai de seamă, de aur mai cu seamă în comparaţie cu o vîrstă de fier, ca antipod al ei compensator. Germanii aveau mai puţine motive decît alţii de a se considera mulţumiţi de prezentul lor; trebuiau de aceea să-şi invente mai multe măşti şi mai multe refugii, cu avangărzile hărţuite se cuvenea să-şi întărească ariergărzile. Se vede că şansa ca un început de secol să se poată compara, în extraordinarele sale făptuiri spirituale, cu secolul lui Pericle, demult apus, şansa aceasta atît de rîvnită trebuie să scoată la iveală şi neşansa unei vieţi contemporane, care, tocmai spre a putea fi în prezent contracarată, are nevoie de contraponderea trecutului ideal sau idealizat. Şansa ca faţa iniţial ascunsă a neşansei evidente este o poveste pe care o vor reedita, mai tîrziu, şi marii scriitori ruşi ai noului secol, o vor reedita, compensînd anume, în şi prin literatură, nu numai absenţe reale dar şi absenţe ideale pe măsură, transformînd, adică, literatura în cea mai de preţ politică şi morală şi filosofie a vremii; şi golurile prezentului vor fi atît de numeroase, încît în efortul lor compensator nu vor mai putea să se gîndească prea insistent la trecutul îndepărtat de aiurea; iar între timp secolul lor avea să se fortifice în antinomiile sale, izbînda realului iraţional şi realitatea absenţelor sale avea să devină atît de traumatizantă, încît visarea unor frumuseţi apuse ar fi echivalat, în condiţiile date, cu o efectivă derută şi trădare.

În Germania începutului de secol, noua civilizaţie era suficientă şi pentru a nu fi nesocotită şi pentru a fi nesocotită, măsura ei era labilă şi puţină, ea înainta şi se retracta şi uneori îşi da în vileag abuzurile, înainte de a-şi fi mărturisit virtuţile; urîtul ei părea mai cert decît frumuseţea promisă, iar dacă viitorul era neclar, oare nu în trecut putea fi căutată izbăvirea?! Nălucă era frumoasa Elena, dar pentru moment fortificatoare

în neclasicele nopţi şi zile valpurgice ale acestui mult încercat început de secol. Drumul lui Faust către o Grecie veche sau — sub chipul lui Hyperion — către o Grecie refortificată în modernele ei eroisme, rămînea, în punctele lui de pornire şi de sosire, un drum şi modern şi german totodată. Istoria de odinioară era dependentă, chiar în substituirile şi inversările ei, de istoria nouă; retroactiv şi prospectiv istoria recentă şi prezentă îşi spunea cuvîntul în toate, chiar şi în frustrări şi compensări şi invenţii şi fantasmagorii.

Momentul era de cumpănă, între trecut şi viitor, între clasic şi faustic, între individ şi speţă, între naţiune şi umanitate, între multe altele care — dincolo de opţiunile unilaterale — presau laolaltă asupra vieţii şi conştiinţelor. A fi genial şi filistin e o contradicţie, şi e a insului întrucît este a societăţii, născătoare de nestemate şi din mizeria, din care provine. Golul şi preaplinul, lumina şi cenuşiul, proza şi gîndul înaripat, se întregesc. Existenţa nu mai e cu totul ternă, ea a beneficiat de întîmplări universal-istorice, care au mai şi fost renegate, dar ale căror învăţăminte s-au păstrat şi prelungit totuşi; o dublă negare echivalează cu o afirmare, cine e împotriva împotrivirilor sale la adresa revoluţiei ni se înfăţişează ca un revoluţionar. Revoluţiile eşuate în fapt îşi pot inventa revoluţiile în gînd — ele sînt şi nu sînt reale, pentru moment nu sînt, apoi sînt pe deplin, lucrînd pentru deplinătăţi şi îndepliniri.

Hegel a fost un conservator revoluţionar, unul dintre filistinii geniali ai vremii, filistin şi totuşi nefilistin, nuanţele pot fi variate, în limitele adevărului. Hegel s-a resemnat şi s-a păstrat un răzvrătit, a retractat nu numai refuzul compromisurilor dar şi compromisurile, a fost un renegat în ambele sensuri, pentru ambele tabere: „... *a nega* înseamnă a *renega*“ (123, 339), i-a replicat Marx filistinului, într-un context nu străin de Hegel. În cele din urmă şi în ciuda a tot şi toate, Hegel a fost, de fapt, un revoluţionar, poate fără voie sau împotriva voinţei sale şi a celei de sus (pămînteşti şi cereşti). Grecia veche şi Franţa nouă l-au aşe-

zat pe Hegel, în Germania și potrivit condițiilor ei, pe drumul înnoirilor, care, dacă sînt autentice, nu pot fi de tot oprite. Hegel avea să-și caute un refugiu de neînțeles, neacceptat sau nemaiacceptat, fie în trecut fie în viitor — unul idealizat în substanța lui cenușie și conservativă. Dar, în același timp, el a fost unul dintre cei care au prezis, presimțit, prefigurat viitorul, un viitor burghez și antiburghez, capitalist și revoluționar. Hegel a putut fi prelungit pentru că s-a prelungit singur, a putut fi negat fiindcă s-a negat el singur și și-a pregătit negarea. El s-a încrezut în istorie, de aceea cu el aveau să se întîmple toate la fel de contradictoriu ca și în istorie.

N-ar fi însă oare mai corect să spunem că istoria s-a încrezut în el? În el și în Goethe și în toți ceilalți asemenea lor? De fapt, istoria a avut nevoie de ei, o istorie glorioasă și ciuntită, viguroasă și gîtuită — simțind nevoia vigorii și pentru că se simțea gîtuită. Hegel a ajuns filosof al istoriei pentru că istoria a avut nevoie de el ca filosof al ei. Fiecare epocă realizează ce poate — sau realizează într-un fel ceea ce nu poate într-alt fel. Cu Hegel s-a întîmplat și una și alta, istoria a avut nevoie de *el* pentru ceea ce putuse și nu putuse *ea*. Hegel e semnul istoriei și revanșa ei, una specific germană și modernă. Crima și pedeapsa se pot imagina și ca eșec și ca șansă, șansă prin eșec (nici Dostoievski nu le-a gîndit altminteri). Hegel este șansa germană pentru eșecul german, una dintre marile șanse acordate în eșec națiunii — nu de Moira, ci tot de istorie. Proverbiala măsură și măsurare se restabilesc, pînă la urmă, prin toate dezaxările. Măsura e mizera realitate germană plus filosofia hegeliană. E cu neputință a doua fără cea dintîi. Prea nedrept ar fi fost însă să fie și prima fără cea de a doua. Germania cea rea se va mai mîntui și în alte împrejurări prin Germania cea bună, sora ei de sînge și aproape de aceeași substanță. Dramatica unitate a contrariilor poate că a inaugurat-o în cultură Luther, sau poate predecesorii săi mai adînc medievali. Faust, anume Faust cel înfrățit cu Mefisto, trebuia să de-

vină pentru Germania emblematic. Goethe avea să demonstreze acest lucru și pentru Hegel, ca și pentru mulți alții, pierduți deocamdată în negurile viitorului. Negurile, ceața, abisurile vor continua să-i ispitească pe germani. Și complexitatea nocturnă a cenușiului. Verdele vieții putea fi visul lui Goethe. Hegel trebuia să se încreadă în „cenușiul pe cenușiu". Bufnița Minervei, cea care își ia zborul doar după căderea serii, a devenit prin Hegel parte — parte esențială — din noua mitologie germană. Mai trebuia dovedit contrariul, anume că noaptea este zi, că bătrînețea este o formă a tinereții și filosofia rămîne o formă a vieții, că idealul e realul, că cenușiul e curcubeul însuși!

FILOSOFIA ARTEI

VIAŢA ŞI OPERA. Hegel s-a născut în 1770 şi a murit în 1831 : fizic el a aparţinut „pe din două" celor două secole. Această dublă înrădăcinare, dedublarea şi unificarea, cezura şi puntea, discontinuul şi continuul a convenit de minune filosofiei sale. Cărţile, în care i s-a întrupat spiritul, au aparţinut noului secol de-abia început, i-au aparţinut cronologic şi fundamental.

Cei 18 ani de la Stuttgart * au însemnat formarea în casa părintească, şcoala de latină, gimnaziul, asidue lecturi personale din autori greci, de istorie şi filosofie. Au urmat, la Tübingen, cinci ani la Facultatea de filosofie şi teologie. Apoi activitatea, de cîte trei ani, ca preparator particular la familia Steiger din Berna şi la familia negustorului Gogel din Frankfurt. Rezultă, în total, cele trei decenii trăite în „vechiul secol". Ele au fost marcate de succesive acumulări, probate spre sfîrşit chiar prin cîteva manuscrise, pentru moment nepublicate **, cu aproximativ trei nuclee de preo-

* Etapele vieţii lui Georg Wilhelm Friedrich au fost : Stuttgart (1770—1788), Tübingen (1788—1793), Berna (1793—1796), Frankfurt-pe-Main (1797—1800), Jena (1801—1807), Bamberg (1807—1808), Nürnberg (1808—1816), Heidelberg (1816—1818), Berlin (1818—1831).

** *Fragmente despre religia populară şi creştinismul* (1793—94), *Viaţa lui Iisus* (1795), *Pozitivitatea religiei creştine* (1795—96), *Cel mai vechi program de sistem al idealismului german* (1796 sau 1797). *Schiţe despre religie şi*

cupări : filosofia religiei, filosofia politică şi morală, incipienta sistematică filosofică — preocupări distincte şi interferente.

Fragmentul de sistem din 1800, două coli păstrate (din 49), încheie etapa din Frankfurt şi secolul. Următorul secol e inaugurat, la Jena, prin *Deosebirea dintre sistemul filosofic al lui Fichte şi sistemul filosofic al lui Schelling* (1801) ; şi, pentru ca ordinea să fie deplină, aceasta este prima publicaţie hegeliană : cea dintîi scriere a sa vede lumina tiparului în primul an al noului secol. Dintre fostele sale interese distincte precumpănirea o obţine anume sistematica general-filosofică, în perspectivă implicîndu-i-se şi subordonîndu-i-se, ca particulare şi particularizatoare, toate celelalte sfere. Hegel colaborează cu recenzii la „Erlanger Literatur-Zeitung" (1801—02), editează, împreună cu Schelling, „Kritisches Journal der Philosophie", în care tipăreşte articole polemice la adresa lui Kant, Jacobi, Fichte (v. analiza acestei activităţi în 57, 95—156). Schiţîndu-şi singur biografia în septembrie 1804, el aminteşte cum a decis, după şase ani de studii şi după moartea tatălui său, „să mă consacru integral ştiinţelor filosofice...". Şi conchide, conştient de menirea sa : „Întrucît printre studiile mele multilaterale, ştiinţa filosofiei mi-a devenit profesie, nu pot avea altă dorinţă decît să fiu numit profesor al ei oficial..." (2, 583). În 1805 este numit, într-adevăr, profesor „extraordinar", adică netitularizat, la Universitatea din Jena. În aprilie 1807 apare *Fenomenologia spiritului*, întîia sinteză filosofică atotcuprinzătoare, doar ca primă parte din „Sistemul ştiinţei", căruia trebuiau să-i urmeze logica, filosofia naturii şi fi-

iubire (1797—98), *Despre faptul că magistraţii trebuie să fie aleşi de către cetăţeni (Despre cele mai noi raporturi interne din Württemberg, cu deosebire despre starea magistraturii)* (1798), *Spiritul creştinismului şi destinul lui* (1798—1800), *Fragmentul de sistem din 1800*. Cîteva din aceste titluri au fost atribuite ulterior respectivelor lucrări, pentru a putea fi identificate. Pentru detalii poate fi consultat studiul Giselei Schüler *Cu privire la cronologia scrierilor de tinereţe ale lui Hegel* (v. 167, 111—159).

losofia spiritului (ulterior, acest „sistem al științei" avea să fie abandonat, respectiv transferat într-o de sine stătătoare triadă, în a cărei ultimă treime „fenomenologia" urma să-și găsească un loc subordonat, printre manifestările „spiritului subiectiv").

Disperat că nu i s-a conferit titularizarea la Jena, unde, fiind și prost remunerat, ajunsese la capătul resurselor materiale, Hegel renunță temporar la cariera universitară și acceptă postul de redactor la „Gazeta din Bamberg", unde lucrează pînă în noiembrie 1808, cînd prietenul său Niethammer, devenit inspector general pentru învățămîntul din Bavaria, îl numește director de gimnaziu la Nürnberg („Aegidien-Gymnasium"). În noua sa calitate, Hegel scrie *Texte pentru o propedeutică filosofică*, succinte „enciclopedii de filosofie pentru clasele superioare" gimnaziale, respectiv însemnări reunite ulterior în formă de manual, rostește în cadrul gimnaziului cuvîntări inaugurale, se manifestă ca un adept fervent al culturii grecolatine și adversar al înnoirilor pedagogice la modă ; în 1811 se căsătorește cu Maria von Tucher, fiica unor nobili neînstăriți, cu 21 de ani mai tînără, care îi vă dărui doi fii, pe Karl (viitor profesor de istorie) și pe Immanuel (care va ajunge preot).

Principala muncă, la Nürnberg, în timpul liber rămas după îndeplinirea îndatoririlor sale de „rector" la gimnaziu, este consacrată celei de a doua mari opere, *Știința logicii* („Logica mare", cum i se mai zice). Ea apare în trei părți, „Doctrina despre ființă" în 1812, „Doctrina despre esență" în 1813 (ambele alcătuind „Logica obiectivă") și „Doctrina despre concept" (echivalentă „Logicii subiective") în 1816. Este cea mai grandioasă întreprindere unitară din cariera sa și, probabil, din orice viață de filosof. Prefața la a doua ediție a cărții, datată 7 noiembrie 1831, va fi și ultimul său text.

În toamna anului 1816, Hegel preia cursul de filosofie de la Heidelberg. „La *un* colegiu n-am avut decît 4 auditori", i se plînge el soției a doua

zi după inaugurarea prelegerilor. „Studenții trebuie mai întîi să se încălzească..." (37, 148). Resimțind nevoia unui compendiu pentru noii lui studenți, îl redactează în numai cîteva luni. Este vorba de elaborarea sistemului anunțat încă la Jena și prelucrat la Nürnberg. El apare în vara lui 1817, editat de librăria Universității din Heidelberg, sub titlul *Enciclopedia științelor filosofice în elemente* (im Grundrisse). *În folosul prelegerilor sale*. A treia carte fundamentală a lui Hegel constituie și varianta de bază a sistemului său definitiv. Acest sistem cuprinde în articulațiile lui și fenomenologia și logica, le înglobează, adică, într-o sinteză superioară. Autorul l-a prelucrat de cîteva ori în ansamblu și pe părți, următoarele ediții ale *Enciclopediei* datînd din 1827 și 1830 ; esențială prin modificări este mai cu seamă ediția din 1827, cu o sută de noi paragrafe, multe din celelalte fiind de asemenea îmbunătățite și reordonate. *Enciclopedia* cuprinde *Logica* (numită și „mică"), *Filosofia naturii* și *Filosofia spiritului*, republicate după moartea autorului lor cu adaosuri pe baza notițelor studențești. La cursuri, Hegel obișnuia să citească cîte un paragraf din *Enciclopedie*, îl explica, exemplifica, comenta ; textul tipărit li s-a părut studenților mult mai sărac și mai arid decît aceste comentarii...

Bazele, atît ale sistemului cît și ale părților lui constitutive, au fost, așadar, elaborate încă la Nürnberg și Heidelberg. La Berlin, unde ministrul prusac Altenstein îi oferise catedra lui Fichte rămasă vacantă și unde Hegel și-a început cursurile în octombrie 1818, pentru a le susține de-a lungul a 13 ani, la Berlin, așadar, Hegel și-a detaliat sistemul odată întemeiat, l-a prelucrat „în extensie", pe componente distincte. Elaborarea propriu-zisă a fost cea produsă în Sud, adică la Jena, Bamberg, Nürnberg, Heidelberg ; sistemul a fost succesiv decantat în *Fenomenologie*, *Logică* și *Enciclopedie*. La Berlin, în Nord, nu-i mai rămăsese decît îndatorirea — uriașă — de a prelucra și completa generalul în planuri particulare, de a da deplină viață fiecărei laturi a sistemului în parte.

Asupra acestei munci s-a concentrat Hegel în acest ultim deceniu și ceva, cu o minimală viață exterioară, privată, dăruindu-se integral ciclurilor de prelegeri, succesive și concomitente, ca domenii filosofice distincte, atît de numeroase și de variate încît, din păcate, majoritatea lor aveau să ne parvină doar pe calea indirectă a publicării notițelor celor mai de încredere dintre studenții săi. O singură excepție o constituie *Principiile filosofiei dreptului*, curs predat în iarna lui 1818—19 și publicat în 1821, de fapt încă din octombrie 1820 : este singura componentă particulară a sistemului redactată și tipărită de Hegel însuși.

Restul cărților sale va fi publicat postum și cu inerente aproximări. *Prelegerile de filosofie a istoriei* (ținute de cinci ori, începînd cu semestrul de iarnă 1822—23) apar în două redactări diferite, în 1837 și 1840 ; *Prelegerile de estetică* (predate de două ori la Heidelberg și de patru ori la Berlin) se tipăresc în 1835—38 și în 1842—43 ; *Prelegerile de filosofie a religiei* (ținute de patru ori, de fiecare dată într-o formă modificată, inclusiv în anul morții filosofului) apar în 1832, apoi în 1840, laolaltă cu manuscrisul aproape integral elaborat al unui curs din 1829, o completare a cursului de logică, *Prelegeri despre dovezile asupra existenței lui Dumnezeu* ; în sfîrșit, *Prelegerile de istorie a filosofiei* (cursuri susținute de nouă ori, o dată la Jena, de două ori la Heidelberg și de șase ori la Berlin) văd lumina tiparului, în trei volume, în 1833—36.

Orientarea lui Hegel în acești ultimi 13 ani berlinezi ne apare cît se poate de limpede : pe fundamentul filosofic anterior elaborat, el configurează acum, pe rînd și în succesive perfecționări, cîte o filosofie a dreptului, a istoriei, a religiei, a artei, precum și o istorie a filosofiei care să le suplimenteze, într-un plan explicit genetic, structurările de natură oricum istorică.

În noiembrie 1831 Hegel începe cel de al zecelea ciclu al prelegerilor sale de istorie a filosofiei, dar nu reușește să țină decît două ore ; la

13 noiembrie se îmbolnăvește de holera care bîntuia la Berlin — de care Schopenhauer, mai norocosul său vrăjmaș, fugise la vreme — și moare la 14 noiembrie, victimă tîrzie a epidemiei care era deja în scădere ; este înmormîntat, conform dorinței sale, alături de Fichte. În ajunul dispariției sale, într-o dimineață de duminică, Hegel punea pe hîrtie o ultimă precizare în legătură cu un motto pentru cea de a doua ediție din *Știința logicii*.

Hegel s-a stins prea repede din viață, nu în sensul în care constatarea se poate aplica oricui și mai ales unui om remarcabil, nici măcar prin prisma celor doar 61 ani împliniți, vîrstă pe care, în absența acelei nefericite epidemii, ar fi putut s-o prelungească mult. Motivul regretelor noastre este unul circumscris, dincolo de cele îndeobște încercate : moștenirea unuia dintre cei mai însemnați gînditori ai omenirii nu ne-a putut fi transmisă decît, parțial, în variante nu totdeauna riguros autentice. Hegel s-a simțit prea legat de cariera sa universitară, el s-a considerat în prea mare măsură profesor (visul încet și greu realizat al tinereții sale), el a subordonat muncii vii de la catedră activitatea sa publicistică, a tot pregătit-o prin cea dintîi pe cea de a doua, a perfecționat-o atît încît n-a mai apucat s-o ducă singur la bun sfîrșit. Certitudinea de care dispunem, în privința filosofiei sale, e conținută în *Fenomenologie*, *Logică*, *Enciclopedie* (variantele tîrzii) și *Filosofia dreptului*. Restul e de o mai relativă certitudine, inclusiv *Estetica*, în legătură cu a cărei geneză și ale cărei faze de elaborare se păstrează și se vor păstra probabil pentru totdeauna o seamă de neclarități.

În celebra sa cuvîntare omagială, Dostoievski avea să spună : „Pușkin a murit în plină dezvoltare a puterilor lui și neîndoielnic a dus cu sine în mormînt o mare taină. Iar noi încercăm să deslușim acum, fără el, această taină". Cuvinte memorabile nu numai pentru cel sfîrșit la 37 de ani, dar, prin transfer, lesne de aplicat și celui ce a părăsit lumea la 61 de ani. Sînt taine, și taine ; la vîrsta îndeobște fragedă a poeților și la etatea ma-

tură — se vede că totuși insuficientă — a filosofilor. Ultimul aforism al lui Hegel nu putea fi decît : „Un om mare îi osîndește pe oameni să-l explice" (18, 574).

SISTEMUL CA ÎNTREG. În consens cu filosofia epocii, acea filosofie pe care obișnuim s-o numim clasică germană, efortul precumpănitor depus de Hegel în toată perioada gestației sale viza elaborarea unei viziuni totalizatoare care să predetermine în asamblările ei și substructurile sale componente. Domina pe atunci în filosofie, în cea idealistă a Germaniei cu deosebire, o metodologie deductivă, punînd întregul construit mental în prim planul desfășurărilor de idei ulterioare. Toată munca pregătitoare, de laborator, a gînditorilor se concentra asupra configurării acestui întreg, care i se prezenta apoi lumii ca atare, țîșnit parcă în armură și zale, ca Athena, din capul lui Zeus, gata să pornească în desfășurările sale aventuroase. Că deducția fusese în taină susținută inductiv, nu se deconspira totdeauna publicului : rezultatul era prezentat acestuia ca punct de pornire ; întrucîtva pe drept, căci vizibil el și constituie fundamentul tribulațiilor ulterioare.

În 1795, Hegel lăuda sistemul lui Schelling, deocamdată ca opus credințelor și prejudecăților și cu șansă de a ajunge dominator într-o jumătate de veac — cît despre propriile sale eforturi, nu se arăta dispus să le deconspire (v. 34, 31—33). De-abia în 1800 i se mărturiseste el, tot lui Schelling, că „în formarea mea științifică, începută de la nevoi subordonate ale oamenilor, a trebuit să fiu împins (vorgetrieben werden) spre știință, iar idealul adolescenței a trebuit implicit să se transforme într-o formă a reflexiei, într-un sistem..." (34, 59). Scrisoarea, datată 2 noiembrie, are fără doar și poate în vedere textul terminat la 14 septembrie și cunoscut sub denumirea *Fragmentul de sistem din 1800*.

Fragmentul este întîia sistematică hegeliană „in nuce". În prima parte, esențială sub raport filo-

sofic, el prefigurează dialectica totalizatoare din *Fenomenologie, Logică, Enciclopedie* ; pe care o aplică religiei, în a doua parte, într-un spirit ce prevestește distincțiile din *Filosofia religiei*. De la început, *Fragmentul* ia în discuție raporturile dintre multiplu și unic, organizare și individualitate, finit și infinit, parte și întreg ; apoi relațiile dintre limitata viață proprie și viața naturii, postulată ca „o viață infinită, de o nesfîrșită diversitate, opoziție nesfîrșită, raportare nesfîrșită ; ca multiplicitate, o nesfîrșită multiplicitate de organizări, individualități, ca unitate, un unic organizat întreg, rupt și unit..." (1, 420). Omul însuși s-ar cuveni să se ridice de la limitat la ilimitat, la infinit, astfel încît „întregul nesfîrșit" să-i apară ca „un tot nesfîrșit al vieții" (1, 421), pentru aceasta însă „viața nu trebuie privită doar ca unire, raportare, ci, în același timp, ca opoziție", ca „legătură între legătură și non-legătură" (1, 422) etc. La 30 de ani Hegel își formula coerent metoda, anume ca metodă implicată în sistem, ca metodă dialectică a sistemului totalizator.

Viziunea sa se aprofundează și dezvoltă în anii următori. *Deosebirea dintre sistemul filosofic al lui Fichte și sistemul filosofic al lui Schelling* postulează de la început : „...imboldul către totalitate se mai manifestă ca imbold către deplinătatea cunoștințelor..." (2, 15). Apoi, paragraful despre „Nevoia de filosofie" ia în dezbatere „armonia destrămată" („die zerrissene Harmonie") ca formă particulară „purtătoare a dedublării, din care apare sistemul. Dedublarea este izvorul *nevoii de filosofie*..." (2, 20) *, care filosofie trebuie „să se constituie ca întreg" din multitudinea delimitărilor sale în raport cu absolutul. Hegel variază și în continuare tema dedublării și a armoniei, a armoniei frînte și recîștigate, frînte prin dedublare și recîștigate tot prin ea. Astfel se și obține totali-

* „[...] Entzweiung ist der Quell *des Bedürfnisses der Philosophie*..."

tatea conștiinței, „ca dedublare în ființă și neființă, concept și ființă, finitudine și infinitate" (2, 24 *. „Absolutul trebuie să fie construit pentru conștiință, aceasta este menirea filosofiei..." (2, 25) **, procesul și modul „de a se produce totalitatea obiectivă" (2, 26) ***, adică „un întreg al cunoașterii, o organizare a cunoștințelor. În această organizare fiecare parte e totodată întregul, căci reprezintă raportarea la absolut" **** (2, 30). Și mai departe : „Filosofia ca o totalitate a cunoașterii produsă prin reflexie devine un sistem, un întreg organic de noțiuni..." (2, 35—36). „Trebuie să se nască nevoia de a se produce o totalitate a cunoașterii, un sistem al științei..." (2, 46) ; „În această producere de sine a rațiunii se configurează absolutul ca totalitate obiectivă, care poartă întregul în sine și îl desăvîrșește, nu are vreo întemeiere în afara sa, ci se întemeiază prin sine ca propriul său început, mijloc și sfîrșit (2, 46) *****.

Strădania lui Hegel de a-și elabora propria „știință" a filosofiei ca sistem cuprinzător și totalitate obiectivă în accepțiunea idealismului obiectiv, e cît se poate de clară. Într-un studiu publicat în 1802 în „Jurnalul critic de filosofie" despre filosofia lui Kant, Jacobi și Fichte, respectivele concepții se aproximează ca forme diverse ale totalizării, în baza raportului dintre finit și infinit, real și ideal, sensibil și suprasensibil. Iar printre aforismele perioadei (1803—06), găsim unele pe

* „...die Entzweiung in sein und Nichtsein, in Begriff und Sein, in Endlichkeit unde Unendlichkeit".

** „Das Absolute soll fürs Bewusstsein konstruiert werden, [das] ist die Aufgabe der Philosophie..."

*** „objektive Totalität zu produzieren".

**** „...ein Ganzes von Wissen, eine Organisation von Erkenntnissen. In dieser Organisation ist jeder Teil zugleich das Ganze, denn er besteht als Beziehung auf das Absolute".

***** „Es muss das Bedürfnis enstehen, eine Totalität des Wissens, ein System der Wissenschaft zu produzieren" ; „In dieser Selbstproduktion der Vernunft gestaltet sich das Absolute in eine objektive Totalität, die ein Ganzes in sich selbst getragen und vollendet ist, keine Grund ausser sich hat, sondern durch sich selbst in ihrem Anfang, Mitte und Ende ist".

deplin consonante, chiar în laconismul lor, constructivismului mai amplelor construcții hegeliene : „Necesitatea de a studia *integral* un sistem al filosofiei" (2, 547) ; „Gîndirea comună nu construiește..." (2, 548) ; „*Propozițiunea de bază* a unui sistem al filosofiei este *resultatul* ei", care nu va mulțumi totuși pe nimeni, „întrucît esențială va fi considerată *mișcarea* prin care ia ființă" (2, 550). Cine e împotriva sistemului e împotriva filosofiei, sistemul este sufletul acesteia din urmă, un suflet viu și neliniștit, în permanentă modelare și autodevenire. Producerea este autoproducere, prin dedublări care se autopropulsează, construindu-se în succesive totalizări.

Ajungem astfel la enunțurile programatice din Prefața *Fenomenologiei.* Citatelor din partea introductivă a acestui studiu să le mai adăugăm două, dintre cele mai importante, cu adevărat concluzive pentru întreaga perioadă de elaborare a dialecticii totalizatoare : „Adevărul este întregul. Întregul este însă numai esența care se împlinește prin dezvoltarea sa" (5, 18) ; „...metoda nu este decît structura întregului, înfățișat în pura sa esențialitate..." (5, 33) *. Iată cîteva propozițiuni de bază la care a ajuns Hegel, rezultat presupunînd totodată mișcarea către sine. „Der Bau des Ganzen" nu e foarte corect tradus prin „structura întregului", căci înseamnă de fapt structura plus structurarea, structurarea structurantă, structura rezultată din geneză și implicînd-o ; metoda este construirea construcției — întregului, adică a unei „pure esențialități" ce se obține „fenomenologic" printr-o proprie aventuroasă „existențialitate".

Această dialectică constructivă a construcției o va expune, în stare „pură", *Știința logicii* și apoi, desfășurată pe etapele presupusei autodeveniri, în cele trei părți ale sale, *Enciclopedia.* Cu atît mai

* „das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen" (4, 24) ; „Denn die Methode ist nichts anderes als der Bau des Ganzen, in seiner reinen Wesenheit aufgestellt" (4, 47).

bine, zice Hegel în 1809, „cu cît mai obiectivă este forma pe care o dobîndeşte în genere ştiinţa filosofiei..." (34, 299). *Ştiinţa logicii* se conformează cerinţei ; ca şi *Enciclopedia*, în prima şi următoarele redactări.

În legătură cu predarea filosofiei în gimnaziu, Hegel îi recomanda în 1812 lui Niethammer trei ştiinţe principale : logica, filosofia naturii şi filosofia spiritului (v. 4, 407), din care să derive apoi subansamblurile. Într-o lungă scrisoare din 1816 către von Raumer, el îşi detalia concepţia în vederea unei eventuale chemări la catedra de filosofie de la Berlin. Nu s-a reuşit încă „să se modeleze într-un întreg ordonat, configurat pînă la capăt prin părţile sale, tot domeniul obiectelor ce aparţin filosofiei" ; fiindcă „întregul poate fi cuprins cu adevărat numai prelucrîndu-i-se părţile" (35, 98). Opinînd în favoarea unei înaintări metodice, detaliate, inclusiv prin interacţiunea filosofiei cu „ştiinţele pozitive", prin luarea în stăpînire de către filosof a mai multor ştiinţe, Hegel considera că „în rest e suficient de bine definit în ce ştiinţe se cuvine filosofia să se împartă : generalul întrutotul abstract aparţine *logicii*, împreună cu tot ceea ce fusese pe vremuri cuprins şi în metafizică ; concretul se divide în *filosofia naturii*, care constituie numai o parte a întregului, şi în *filosofia spiritului*, în care, în afara psihologiei cu antropologia, învăţătura despre drept şi îndatoriri, intră apoi estetica şi filosofia religiei ; cărora li se adaugă şi istoria filosofiei" (35, 102). Acesta e întregul program, reconfirmat în ciorna cuvîntării inaugurale ca profesor la Berlin, forma iniţială a introducerii din 22 octombrie 1818 pentru prelegerile de *Enciclopedia ştiinţelor filosofice* : „Înţeleg, prin aceasta, filosofia *în întemeierea sa* şi *în întregul ei cuprins sistematic*..." — întemeierea însăşi întemeindu-se pe acest întreg cuprins sistematic ! „Tocmai de aceea am preferat să încep cu *întregul*, căci părţile sînt de priceput numai din întreg. Mai tîrziu voi ţine despre părţi

prelegeri particulare..." (18, 405) *. În cuvîntul ţinut de proaspătul profesor berlinez auditorilor săi, la această dată de 22 octombrie 1818, Hegel pleda pentru „seriozitatea cunoaşterii adevărului" (13, 33) şi se opunea deşertăciunii răspîndite în filosofie, sub forma unor platitudini sau relativisme, încrezător într-o nouă filosofie germană mai robustă şi mai substanţială : „Salut această auroră a unui spirit mai robust, o chem. Acestui spirit, singur, mă adresez cînd afirm că filosofia trebuie să fie plină de conţinut, şi acest conţinut îl voi dezvolta în faţa domniilor voastre" (13, 35). Obsesiile i se fortificau pînă la capătul muncii efectuate, dovada o găsim şi într-o prezentare proprie tîrzie a *Enciclopediei* : „Că însă generalitatea este în sine esenţial concretă — iar aceasta este *totalitatea* — şi că numai aşa posedă adevăr, constituie una din propoziţiile de bază ale filosofiei..." (18, 452) **.

Cu această propoziţie de bază din 1829 revenim, în spirală, la cele iniţiale. Totalitatea ca generalitate şi generalizare concretă, ca proces şi produs dialectic în întregul lor, rămîne una din esenţialele descoperiri ale lui Hegel, statornicită prin toate scrierile lui şi prin fiecare în parte. Acest uriaş efort de totalizare explică nu numai realizările lui Hegel, dar şi carenţele lor, fatala lor limitare şi neîncheiere. Împrejurarea de a nu fi putut încheia decît prea puţine dintre cele întreprinse de el se datorează pretenţiilor sale uriaşe în raport cu ele. A vrea totul obliga la renunţări fatale. Hegel a fost conştient şi de această contradicţie dintre caracterul finit al forţelor sale şi infinitatea proiectelor. La capătul prefeţei la ediţia

* „Ich verstehe darunter die Philosophie *in ihrer Begründigung* in ihrem *ganzen systematischen Umfang*..." ; „ich habe es eben deswegen vorgezogen, mit dem *Ganzen* anzufangen, weil die Teile nur aus dem Ganzen zu begreifen sind. Späterhin werde ich über die einzelnen Teile besondere Vorlesungen [halten]...".

** „Dass aber die Allgemeinheit wesentlich in sich konkret sei — und dies ist die *Totalität* — und nur so Wahrheit habe, ist einer der Hautsätze der Philosophie..."

a doua din *Știința logicii*, el nota înțelept și resemnat: „Pentru cine lucrează în timpurile moderne la reclădirea unui edificiu independent al științei filosofice, să amintim [...] că se povestește despre Platon că ar fi refăcut de șapte ori cărțile sale despre stat. Întrucît s-ar părea că această referire implică o comparație, ea ar trebui cu atît mai mult să ne îndemne să dorim ca unei opere care, aparținînd lumii moderne, are în fața ei un principiu mai adînc, un obiect mai dificil și un material cu conținut mai bogat de elaborat, să-i fie acordat timpul necesar pentru a putea fi refăcută de șaptezeci și șapte de ori" (9, 24).

Reamintim datarea prefeței: 7 noiembrie 1831. La 14 noiembrie, Hegel se stingea din viață.

METODĂ ȘI SISTEM. Definitoriu pentru întreaga filosofie clasică germană este caracterul ei sistematic, totalizator: ca principiu ordonator, e presupusă prevalența întregului asupra părții, implicarea diferitelor discipline filosofice în cîte o unică și unificatoare viziune filosofică. Modelul l-a reprezentat Kant, constructivismul său cerînd desăvîrșirea triadei „critice", completarea „rațiunii pure" prin „rațiunea practică" și prin „puterea de judecare"; în cadrul celei din urmă, „critica puterii estetice de judecare" și „critica puterii teleologice de judecare", adică filosofia artei și filosofia naturii s-au impus din considerente arhitectonice, asemenea unor elemente mendeleieviene, presupuse chiar înaintea detalierilor. (Comparația vrea să sugereze și extraordinara forță prefiguratoare a sistematicii kantiene). Nu altfel s-au petrecut lucrurile în cazul lui Fichte și al lui Schelling; la primul totul deriva din dialectica „Eu"-„Non-Eu", la cel de al doilea totul, inclusiv filosofia artei, se derula din „sistemul idealismului transcendental".

Hegel a moștenit această primă premisă de la predecesori, laolaltă cu cea de a doua, pe care a găsit-o însă la ei într-o formă mai degrabă embrionară: implicarea istoricului în logic. Comparativ

cu maestrul său, Schiller a istoricizat kantianismul, iar romantismul filosofic s-a îndreptat către o gîndire istoristă chiar în etapele lui incipiente. În această privință mai rămînea însă de parcurs esențialul. Performanța lui Hegel a constat, anume, în unirea logicii și a istoriei, în impregnarea sincroniei cu diacronia. El mai ales a fost cel care a înțeles și explicitat ființarea ca devenire, sistemul ca desfășurare, printr-o monumentală tentativă sintetică, concomitent orizontală și verticală.

Revoluția metodologică s-a produs prin *Fenomenologia spiritului*. Ea a fost însuflețită, am văzut, nu numai de un interes filosofic sublimat pentru revoluția franceză și pentru prelungirea ei napoleoniană, dar — prin ele — de acel istorism atributal propriu sistemului ce nu s-ar fi putut transpune în idee dacă n-ar fi fost probat de către procese revoluționare pe deplin reale. Potrivit naturii sale, „idealismul absolut" ar fi trebuit să fie static, cum întrucîtva avea să și ajungă în cele din urmă; el a absorbit însă în expunerea sa dinamica, s-a mlădiat istoric într-o paralelă devenire, în care aventura conștiinței individuale reproducea, prescurtat, etapele parcurse de către conștiința omenirii și chiar de către existența ei. Treptata cunoaștere și revelare de sine a Spiritului, evoluția prin fazele care îl duceau și conduceau spre deplina conștiință de sine, era un mecanism imaginat dar nu pe deplin imaginar, o paradoxală „fantezie reală", capabilă să îmbine fantasticul și realul, compensînd mental o înapoiere reală și transpunînd speculativ o tot atît de reală înaintare istorică.

Hegel va depăși și va conserva primul său model totalizator, în plan logic și istoric, printr-o duală și unitară mișcare dialectică. *Știința logicii* sistematizează într-o articulare accentuat sistemică; părțile *Enciclopediei* derulează, din nou, autogeneza sistemului, configurarea sa de sine, ca — succesiv — logică, alteritate naturală și regăsire spirituală superioară. Absolutul se dezvăluie procesual, ca Rațiune, Natură și Spirit. Cît privește Spiritul, el este inițial subiectiv (antropologie, fe-

nomenologie, psihologie), apoi obiectiv (drept, moralitate, etic), în cele din urmă absolut (artă, religie, filosofie), parcurge adică trei etape, fiecare din ele subdivizîndu-se în cîte trei faze, la rîndu-le cu cîte trei momente...

Istoric și logic, Spiritul și Spiritul absolut își găsesc încoronarea în filosofie, filosofia idealist germană, propria sa filosofie. S-a demonstrat cu toată limpezimea cum, în acest punct, dinamica eșuează în statică, construcția pune o imaginară stavilă progresului. Am opina, totuși, pentru acel punct de vedere mlădiat, potrivit căreia contradicția se iscă nu numai și nu atît între „sistem“ și „metodă“, cît între ceea ce s-ar putea numi „sistemul închis“ și „sistemul deschis“. Diferența nu este lipsită de importanță, întrucît ea presupune o mai decisă încredere în caracterul sistemic al întregii gîndiri hegeliene, reliefînd aspectele ei vetuste dar și pe cele perene : marea înnoire legată de numele lui Hegel este *sistemul dialectic*.

Motivele pentru care Engels accentua în *Ludwig Feurbach și sfîrșitul filosofiei clasice germane* opoziția dintre sistemul conservator și metoda dialectică, reciproc anihilatoare (v. 130, 271—272), sînt și de ordinul clarificărilor didactice, dar și de ordin polemic la adresa acelei „hegelomanii“. („Hegelei“),care după moartea maestrului i-a supralicitat conservatorismul, ignorîndu-i dialectica revoluționară. În respectivele condiții istorice, cezura operată, cu accente întrucîtva chiar mai decise decît ar fi fost sau avea să fie cazul în situații schimbate, inclusiv în privința raportărilor la moștenirea hegeliană, era de înțeles. „...Adevărul este întotdeauna concret“ (101, 358), dialectica pretinde „o analiză concretă a fiecărei sitiații istorice în parte“ (103, 13) — insistenta recomandare a lui Lenin i se aplică lui însuși, dovadă că în *Caiete filosofice* el se va apropia, în limitele unei certe continuități, relativ altfel de gîndirea lui Hegel decît o făcuse Engels în *Ludwig Feurbach*. „*Numai critica lui Hegel a menținut vie filosofia hegeliană*“, putem fi perfect de acord cu acest fir roșu al savantei demonstrații

propusă de W. R. Beyer în *Hegel-Bilder* (48, 92); cu precizarea că în marea majoritate a tipologizărilor post-hegelianismului în hegelianismul tînăr (de stînga), bătrîn (de dreapta) și nou, într-un Hegel revoluționar, sau oficial, sau restaurativ, sau fascist, evanghelic, catolicizat, existențialist etc., Beyer are precumpănitor în vedere „hegelomania“, acea „Hegelei“ pusă de el în fruntea respectivei tipologizări și a ulterioarelor detalieri. „*Apropierea de Hegel* este *critica lui Hegel*. Opera lui Hegel există *ca* critică a lui Hegel“ (48, 96). Acest punct de vedere este adevărat pentru posteritate, dar în aplicarea lui se poate pierde întrucîtva din vedere nucleul peren al înseși inițialei filosofii, dizolvat — chiar și retroactiv — în nenumăratele atitudini efectiv critice față de el ; de fapt, din „imaginile lui Hegel“ rezultă o imagine a lui Hegel de care mai degrabă ar trebui să ne distanțăm decît să ne atașăm. Se poate și așa, s-ar putea din nou ca unele variante violente de „Hegelei“ să fie răspunzătoare pentru atare precumpănitoare distanțări. În ceea ce ne privește, ne preocupă acum nu atît „critica interpretărilor lui Hegel“ (pe care, la rîndul lui, Richard Kroner, în cuvîntul de deschidere la zilele Hegel din 1962 de la Heidelberg, le-a considerat în esență reductibile la critica marxistă, cea lutherană și cea kierkegaardiană — v. 87, 16), cît mai cu seamă o reconstituire și reconstruire a filosofiei sale, în perspectiva componentei de estetică.

Potrivit acestei optici *, Hegel este filosof sistematic în *toate* cîte îi aparțin, „viu“ sau „mort“, cum ar zice Croce, „fals“ și „adevărat“, în terminologia lui Lukács. În *Falsa și adevărata ontologie a lui Hegel*, Lukács demonstrează caracterul lăuntric contradictoriu al acestei filosofii : „După cum se vede, nu se poate spune că unele teze, unele

* Argumentată mai pe larg în cărțile mele *Estetica*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, paragraful *Sistem și sistematizare* (p. 103—106) și *Umanism : viziune și întruchipare*, București, Editura Eminescu, paragraful *Metodă și sistem* (pp. 18—25).

poziții metodologice etc. ale lui Hegel ar fi juste și altele nu sînt acceptabile, cu alte cuvinte nu se poate separa tranșant înăuntrul sistemului său ceea ce este viu de ceea ce este mort, deoarece la el ceea ce e just și cea ce e fals sînt mai degrabă indisolubil unite, contopite" (112, 79—80).

Sistem dialectic este la Hegel întregul, așa cum a fost el expus în *Fenomenologie, Logică, Enciclopedie*, dar și în părțile lor constitutive, cele cuprinse în lucrarea din urmă sau cele elaborate de sine stătător. Sistem dialectic înseamnă o unitate a contrariilor, o unitate contradictorie, sistem plus metodă, metodă transmutată în sistem și invers, osmoze organice în caracterul lor antinomic, față de care cezura ar trebui și ea să treacă prin interiorul fiecărei — mari sau mici — organicități. Și în fiecare caz concret, și în totalitate, Lukács consideră viciul hegelian fundamental ca provenind „din fundarea ontologiei pe logică" (171, 117), din amestecul insolit al punctelor de vedere ontologic și logic-gnoseologic. Dintr-o direcție inversă decît cea din care abordează problema Lukács (preocupat de fundarea unei ontologii sociale de către Hegel), lucrarea *Natura conceptului în Logica lui Hegel*, aparținînd unui logician prin excelență, Radu Stoichiță, purcede la o demonstrație similară. „Universalității incontestabile a metodei i se substituie universalitatea unui unic model, devenit astfel el Universul însuși, deci cel în afara căruia nimic n-are nici posibilitate și nici drept de ființare. *Aceasta este preschimbarea metodei în sistem ; iar procedarea speculativă e în esență această ilicită preschimbare*... (171, 106). Autorul păstrează dualitatea „metodă și sistem" (în chiar titlul paragrafului), accentuează însă „preschimbarea" uneia în celălalt. El extinde ideea lui Lenin cu privire la rădăcinile gnoseologice ale idealismului, potrivit cu care neadevărul provine din exacerbarea unui adevăr parțial. Speculativismul rezultă, în această optică, din ontologizarea în absolut a conceptului și din corespunzătoarea lui fetișizare, „subiectul ca atare este investit cu funcție ontică și, deci, cu natură ontică..." (171,

109), se produce „...substituția ilicită a onticului în locul logicului, a onto-genezei în locul derivării stringent categoriale a sensului, re-producere, în fond, a ontogenezei..." (171, 111)). Soluția preconizată de Radu Stoichiță, des-fetișizatoare, ar consta într-o retroacțiune de la speculativismul — extensional — ontologic la logic-gnoseologic-categorial, privit practic și empiric, adică în „...*trecerea de la dialectica spiritului absolut la dialectica empirică, nu însă și empiristă*" (171, 111), o „dialectică empirică", ne- și anti-speculativă, în care metoda s-ar păstra pe deplin coerentă, în plus capabilă de totalizări la nivelul părților distincte constitutive. În cazul de față ceea ce ne preocupă nu este însă această preconizată soluție, ci mai cu seamă diagnosticul care — de astă dată din punctul de vedere al logicianului — nu „taie" pur și simplu în două mărul hegelian al discordiei, ci propune delimitări mai suple în cadrul aceluiași întreg (contradictoriu, pentru că „preschimbat" în mișcările sale lăuntrice.)

Aproape în titlul fiecărui tratat al lui Hegel sau ciclu de prelegeri figurează cuvîntul *filosofie*. Nu este vorba de vreo convenție sau tic profesional, ci de încredințarea diversității *în* unitate, care unitate nu poate fi decît filosofică. Din *Istoria filosofiei* aflăm că autorul își propune să examineze îndeaproape *„legătura* strînsă ce există între filosofie și domeniile înrudite ale religiei, artei și ale celorlalte științe, precum și al istoriei politice" (32, 18), deoarece „filosofia este adevărata teodicee față de artă, de religie și de sentimentele lor..." (33, 689). Citim în aceeași lucrare : „...forma determinată a unei filosofii este contemporană cu o anumită formă a popoarelor în mijlocul cărora apare această filosofie, contemporană cu constituția și forma lor de guvernare, cu morala lor, cu viața lor socială, cu dexteritățile, obișnuințele și plăcerile lor, cu încercările și lucrările lor în domeniul artei și al științei, cu religiile lor. [...] Acest spirit bogat al

unui popor este o organizare, un dom care posedă

bolţi, coridoare, galerii de coloane, săli, numeroase compartimente, toate acestea fiind produse ale unui unic întreg, ale unei unice epoci" (32, 57). Iată laolaltă istoria şi teoria, geneza şi structura, metoda şi sistemul. *Ştiinţa logicii* defineşte întregul ca fiind acel *„adevăr care se ştie pe sine"*, *„tot adevărul"* : „unicul obiect şi conţinut al filosofiei" (9, 825). Totalitatea ca singură preocupare a filosofiei şi filosofului : o adevărată unitate a contrariilor, însuşi nucleul contradictoriu al sistemului dialectic hegelian. Hegel nu urmăreşte decît *„fiinţa concretă a ideii"* (9, 826), adică devenirea ei ca fiinţă, prin finitate şi infinitate, prin formele finite ale infinităţii, pînă la supremele ipostaze ale ideii absolute : arta, religia, filosofia. Filosofia ca ultim rezultat se reproiectează, metodologic, asupra drumului parcurs, se investighează ca logică, natură şi spirit. Metoda este „numai mişcarea *conceptului* însuşi", iar mişcarea metodică a conceptului este *„activitatea universală absolută"* (9, 827), din care derivă şi propriile ei stadii şi manifestări particulare. Sistemul dialectic, sistemul în sine logic şi istoric, fiinţînd şi înaintînd în toată bogăţia multilateralităţilor lui, este spiritul hegelian : o catedrală cu bolţi, coridoare, galerii de coloane, săli-compartimente, toate aparţinînd unui întreg unic !

Istorismul sistemic hegelian a fost bine surprins în cîteva formule datorate cercetărilor româneşti. Lucian Blaga, în *Trilogia culturii*, scrie despre matricea unui „timp-havuz" : „Timpul e deci scara suitoare a Ideii în întruchipările ei istorice sau drumul către sine însăşi a Divinităţii. Ca atare timpul are un sens unic, de jos în sus" (49, 54). Sau în *Fiinţa istorică*, în capitolul *Ideea de progres în istorie* : „La Hegel omul realizează, prin progresul ce are loc în istorie, însăşi raţiunea universală, identică cu Dumnezeu. Sau mai bine zis : raţiunea universală (Dumnezeu) se realizează prin om, în «istorie», în chip suitor şi tot mai complex" (52, 177). Sau, şi mai pregnant (pentru comparaţia pe care am parcurs-o mai demult), într-un următor capitol : „Ideea va creşte astfel

precum cîinele pe care Faust l-a cules de pe cîmp în zi de Paşti" (52, 236) — adică mefistofelic, într-o complexă dialectică a maculărilor ei !

La rîndul său, D. D. Roşca explică cum Hegel „a conceput realitatea ca pe o *totalitate organică* în care diversele forme esenţiale ale existenţei se aşază pe scara ascendentă a unei ierarhii de valori [...], determinate finalist şi dialectic de gradul de plenitudine structurală şi interioară a acestor forme, valoarea supremă fiind «spiritul conştient de sine», personalitatea spirituală" (159, 21).

În *Hegel sau filosofia crizei*, C. I. Gulian conchide : „În viziunea dialectică a lui Hegel, exprimată prin neînlocuibila formulă a oricărei filosofii autentice (de fapt a *filosofiei*) — «Adevărul este întregul» —, se aflau închişi toţi germenii, toate premisele, toate promisiunile : dezvăluirea tuturor aspectelor, laturilor, momentelor, contradicţiilor atît ale lumii obiectului, cît şi ale lumii subiectului" (78, 401). De fapt, şi a momentelor „adevărate" şi a momentelor „false", paradoxul incitant constînd în putinţa şi nevoia de a se deriva şi metoda şi sistemul dintr-un acelaşi enunţ de bază, al totalităţii ; şi poate că aici, de vreme ce totalizarea îşi este sieşi dialectică şi sistemică, soluţia în raport cu efectul ei din urmă nici n-ar trebui să constea din trecerea de la generalul-„speculativ" la particularul-„empiric", ci în reaşezarea pe temeiuri nespeculative a generalului însuşi, evident că prin impulsuri decisive din direcţia particularului şi individualului...

Încă Plehanov explicase însemnătatea lui Hegel prin rolul covîrşitor al „devenirii" (des Werdens) (v. 151, 337), punct de vedere extins asupra tuturor domeniilor particulare şi determinînd complexul lor „sistem de interacţiune" (151, 341). Iar Gramsci a numit marxismul „o reformă şi o dezvoltare a filosofiei lui Hegel..." (76, 86), o dezvoltare cu deosebire a dialecticii sale istorice : „Filosofia praxisului e istorismul absolut, gîndirea devenită absolut încorporată în lume şi terestră, un umanism absolut al istoriei" (76, 125—126). Nu e lipsită de interes această menţinere, materia-

list transfigurată, a „absolutului", care, la urma urmei, nu reprezintă decît extrema generalitate !

Înnodînd aceste observații, vom spune că rațiunea universală a lui Hegel se cuvenea eliberată de speculativismul său mistic, printr-un istorism absolut încorporat în lume și în reala ei devenire. Acesta avea să fie sensul eliberării „metodei" din „sistem". Metoda liberă de mistificări va continua să fie însă echivalentă unui „sistem de interacțiuni" și să se desfășoare, logic și istoric, ca o „totalitate organică", într-o accepțiune propriu-zis *filosofică*, adică totalizatoare, potrivit formulei autentic filosofice : „Adevărul este întregul !"

ARTA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI : FENOMENOLOGIA. „În *Fenomenologia spiritului* — precizează Hegel retrospectiv — am expus evoluția conștiinței de la prima sa opoziție nemijlocită cu obiectul pînă la știința absolută" (9, 30).

De la Haym la Heidegger s-a scris mult despre raportul în *Fenomenologie* dintre istoria conștiinței individuale și istoria existenței universale ; iar Goran Gretić, în lucrarea sa de doctorat, a demonstrat insuficienta unificare finală între planuri : „pe de o parte [...] istoria conștiinței...", „pe de altă parte, [...] desfășurarea istoriei universale)" (77, 108).

În orice caz, în prima sistematizare hegeliană precumpănește istorismul ca metodologie, instrumentație, mod de expunere. Axa „verticală", diacronică, nu numai că se combină cu cea „orizontală", sincronă, dar de fapt și-o implică și subordonează propriilor scopuri. Întreaga demonstrație, istorică, se subdivide pe alte cîteva istorii, eventual în variante locale și în interiorul cîte uneia globale : un sistem al „spiralelor în spirală", al reconfigurării istoriei „mici" în cadrul istoriei „mari". Înaintarea se dovedește, astfel, și cîte o revenire asupra momentelor tratate, inclusiv a unor distincte momente de istorie ; de exemplu, Antichitatea este invocată din nou și din nou, direct sau aluziv, și la nivelul spiritului subiectiv și

la al celui obiectiv și la al celui absolut, ca treaptă distinctă a fiecăruia.

Dacă, în cadrul distincțiilor și desemnărilor proprii, ne-am opri asupra ultimelor capitole : „(AA) Rațiunea", „(BB) Spiritul", „(CC) Religia", „(DD) Cunoașterea absolută", am observa amintita dublă și unificată situație, în care, pe de o parte, se înaintează de la un nivel la altul, iar pe de altă parte, se ia de cîteva ori totul de la capăt. Astfel, „Rațiunea" privită ca stare și stadiu de cunoaștere („rațiune observatoare"), de acțiune („realizarea conștiinței-de-sine raționale prin ea însăși") și de creație („individualitatea care își este în și pentru sine reală") coincide, în linii mari, Antichității eline, Evului mediu creștin, Renașterii și posterității ei burgheze. Dar, așa cum am văzut, și „Spiritul" reia, în alt plan, cam aceeași devenire, de la „lumea etică" proprie Antichității și disoluției sale, prin „cultura" statornicirii și crizei iluminismului burghez, pînă la „moralitatea" utopiei germane prezente și viitoare. Dacă însă „BB" s-a intersectat, ca spirală, cu „AA" și chiar i s-a suprapus întrucîtva, să ne așteptăm la o situație relativ similară și în cadrul lui „CC", capitol în care se ajunge la „spiritul absolut" și, în cadrul lui, la locul ocupat de „religia artei".

Fenomenologia pare mai obscură decît este ea de fapt. În afara amintitei aglutinări a sistematicii și a istoriei, reciproc relativizatoare, ar putea să nedumerească împrejurarea că, în automișcarea spiritului, Hegel rezervă artei o poziție înaltă, nu departe de presupusa perfecțiune, care însă valorifică aproape exclusiv experiența veche și încheiată a artei clasice grecești. O evidență sistematic tîrzie se mărturisește asupra unei etape istoric timpurii ! De aceea, în privința sistemului mărturisit, „religia artei" se implică începuturilor „spiritului absolut", adică începuturilor sfîrșitului, al unei depline autocunoașteri ; în timp ce, într-un plan sistematic mai ascuns, ținînd de istoria propriu-zisă, „religia artei" face tainica joncțiune, retroactivă, cu, de pildă, „rațiunea observatoare" și cu „lumea etică", se încrucișează, ca

optică „absolută", în privința unor segmente de timp parcurse, cu optica „subiectivă" și cea „obiectivă" deasupra aceleiași proteice Antichități eline. Rimei cu alte porțiuni ale propriei spirale („CC"), i se adaugă, astfel, rimele cu propriile porțiuni ale altor spirale („AA" și „BB"). În aceste condiții apare însă o tulburătoare întrebare, și anume : cîtă relevanță sistematică efectivă se poate atribui unei situări relative în timp a artei — și aceasta chiar cu condiția echivalării, pentru moment, a condițiilor favorabile înfloririi artei, deci a artei ca atare, cu acest circumscris timp istoric ?! Mai simplu : în ce măsură judecățile hegeliene despre arta antică sînt efective judecăți despre orice artă, premisele unei estetici generalizatoare, generalizatoare nu numai într-o perspectivă istorică (clasicizantă), dar și sistematică (filosofică) ?!

Să detaliem segmentul artistic al „autopropulsării" Spiritului. *Fenomenologia* situează „Religia" într-o poziție penultimă a Spiritului, între o „Moralitate" premergătoare și o „Cunoaștere absolută" (filosofie) ulterioară ei. Ea însăși, „Religia", în acest al șaptelea și penultim capitol, se subdivide în „Religia naturală", „Religia artei" și „Religia revelată". Ultima, lumea creștină, a apostolilor, bisericii și teologiei, ca ulterioară artei și depășind-o, face trecerea directă către filosofie (într-un spirit prevestitor pentru construcțiile viitoare). În schimb, cea dintîi, deși premergătoare artei propriu-zise, e pe cale de a-i configura specificul ; merită de aceea un cuvînt aparte.

Lumea îi apare conștiinței, mai întîi, sub chipul, imediat, al „religiei naturale", care parcurge — pe rînd — simbolismul luminii, simbolismul vegetal și animal, simbolismul construirii. Întîi cuprinde și umple totul *„Esența luminoasă* pură a Răsăritului" și simpla ei alteritate negativă, *„Întunericul"* (5, 390) ; urmează, la rînd, „nevinovăția *religiei florilor"* și „vinovăția *religiei animalelor"* (5, 391) ; după care Spiritul apare ca fiind „Meșterul" ce construiește „cristalele piramidelor și obeliscurilor, simple reuniri de linii

drepte și suprafețe plane și raporturi egale ale părților în care incomensurabilitatea rotundului este eliminată", ridicînd „aceste figuri drepte și plane la o rotunjime mai însuflețită", amestecînd anorganicul și organicul figurii animalice și „cu forma gîndului, cu forma umană", trecînd de la „lăcașul înconjurător, realitatea exterioară" la *„acoperămîntul interiorului"*, în care interiorul este mai întîi simplu, opac, imobil („piatra neagră") și apoi se însuflețește treptat, devenind uman și spiritual („în amestecul formei naturale și al formei conștiente-de-sine") ; și astfel ajunge spiritul, la capăt de drum, *„artist"* (5, 392—394).

Pînă aici Hegel descrie, mai degrabă transparent decît cifrat, lumea Orientului antic, reprezentările solare nedivizate, dispersarea și particularizarea în vegetal și animal, construcțiile propriu-zise : piramida și obeliscul, templul, sfinxul, statuia „misterioasă", pe jumătate încă naturală și pe jumătate umanizată. Paragraful ultim, „Meșterul" este important ca primă schiță hegeliană a contribuției decisive pe care o datorăm egiptenilor și capacității lor de a produce saltul într-o, concomitent religioasă și artistică, „operă".

În acest punct „meșterul a devenit un muncitor spiritual" (5, 395), iar „opera" sa — „operă de artă". Aici, succesiunea e descrisă ca : mai întîi, „opera de artă abstractă", statuie a zeilor, imn și cult ; apoi, „opera de artă vie", a sărbătorii și a luptătorului frumos" ; în fine — prin limbaj — „opera de artă spirituală", eposul, tragedia și comedia. Capitolul „Religia artei" este bogată în trimiteri concrete, la Titanii ce reprezintă forțele naturale primare, haotice, oarbe, pe care îi înlocuiesc zeii cei noi, „spirite etice, clare, ale popoarelor conștiente de ele" (5, 398) ; la Demetra, Dionisos, Menade și oracolul delfic, la Antigona, Oedip, Oreste, chiar la Macbeth și Hamlet. În ciuda ieșirilor prevestitoare de viitoare analize spre alte zone de cultură, esențial rămîne pentru Hegel cercul spiritualității ateniene clasice, pentru care arta, din ce în ce mai vie, mai concretă și mai însuflețită, echivalează cu forma istoric ne-

cesară a religiozităţii. Hegel va păstra, în ciuda modificărilor substanţiale proprii gîndirii sale tîrzii despre artă, multe elemente ale acestei fixaţii, fapt lesne verificabil printr-un reprezentativ pasaj din *Estetică*, retroactiv lămuritor (v. 24, 109—110), din care nu cităm decît : „Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul îşi reprezenta zeii..." (24, 110). Acest restrictiv „de exemplu" lipseşte încă din *Fenomenologie*, în care arta *este* spiritualitatea (religioasă) greacă, iar spiritualitatea greacă *este* arta. Aşa stînd lucrurile, ne întrebăm, iarăşi, cît din consideraţiile istoric localizate ale *Fenomenologiei* sîntem în drept să transferăm în perimetrul rezervat particularizărilor unei anume arte (clasice) şi cît din ele să atribuim artei în genere ; mai binezis, în ce măsură suprapunerea particularităţii artei clasice elene cu specificul artei în genere se păstrează, în condiţiile accentuării celei dintîi, relevantă pentru cea din urmă ?! În intenţie, tot ce ne dezvăluie acum Hegel în legătură cu figura ca „lucru" şi ca „limbaj", statuia „calmă" şi cultul „în mişcare", „*liniştea* perfect liberă" şi „*mişcarea* perfect liberă", „*totalitatea lumii*" în epos, scindarea ei contradictorie (inclusiv în „*divin* şi *uman*") în tragedie şi degradarea acestei scindări în comedie, toate detaliile cu adresă istorică şi locală precisă au, totodată, o adresă globală în privinţa nivelului artistic de ansamblu al spiritualităţii. Prin locul rezervat artei între „religia naturală" şi „religia revelată" sînt prefigurate multe construcţii estetice ulterioare şi mişcări ale lor, inclusiv prin locul final atribuit tragediei şi comediei atît în capitolul respectiv din *Fenomenologie* cît şi în ansamblul prelegerilor de *Estetică* : „comedia" a fost privită ca sfîrşit al artei antice şi al artei — şi va continua să fie privită astfel, ca punct terminus al artei. Discutînd destinul artei greceşti, prima sinteză filosofică hegeliană discută, totodată, destinul artei ca formă premergătoare „religiei revelate" şi apoi „cunoaşterii absolute", prin filosofie. Pentru cine cunoaşte *Filosofia spirituală*, e limpede că aici e intuită o po-

sibilă triadă viitoare. Dar dacă totul s-ar fi oprit la această aproximare ? E de presupus că planul localizărilor istorice ar fi prevalat în memoria noastră asupra planului sistematic, întrucîtva de fapt pre-sistematic, măcar în privinţa esteticii.

Deocamdată Hegel plătea tribut cîtorva ipoteze limitatoare, deşi istoric explicabile prin istoria propriei sale epoci şi prin istoria epocii predilect analizate estetic. În filosofia spiritualistă germană era înrădăcinată presupunerea rolului dominator al conştiinţei religioase asupra celei artistice, cea din urmă fiind de mulţi şi de multe ori privită ca variantă a celei dintîi. Hegel însuşi a împărtăşit multă vreme această concepţie a subordonărilor valorice, şi chiar mai tîrziu, cînd avea să prefere o viziune a coordonărilor, din ţesătura ei nu vor dispărea urmele unei implicite sau explicite, religiozităţi. În apărarea celei dintîi prejudecăţi, ca îndreptăţind-o întrucîtva, s-ar putea invoca o a doua prejudecată, cea care concentra întreaga atenţie asupra artei antice greceşti, considerată, în cele din urmă, ca sinonimă artei şi valorii artistice. E limpede că în acest punct se deconspiră un ideal clasic, clasicist, clasicizant, des întîlnit şi în filosofia şi în poezia germană a vremii, ideal căruia Hegel îi rămîne în multe privinţe fidel. Dacă însă gustul limitator la excelenţa artistică elenă ne poate în principiu nemulţumi (deşi va prilejui analize de excepţie), este limpede că, anume, între arta şi mitologia greacă a avut cu adevărat loc o fuziune care, pînă la un punct, a îndreptăţit — istoric — un concept de tipul „religia artei" ; este tocmai ceea ce am avut în vedere opinînd pentru înmuierea unor prejudecăţi printr-o alta...

Fenomenologia localizează, în orice caz, „religia artei" în Grecia antică, ca moment al transformărilor Spiritului, în care religia îşi mai găsea modul său cel mai adecvat de exteriorizare prin şi în artă, înaintea propriu-zisei „religii revelate" a creştinismului. Triada sistematică din penultimul capitol este o triadă istorică : Orientul, Grecia, Evul mediu — după care va trebui să urmeze

Epoca modernă și filosofia ce-i corespunde, „cunoașterea absolută". Forțînd jocul cu triadele, din primele intuiții istorico-sistematice ale *Fenomenologiei* s-ar putea extrage și ulterioara triadă artă-religie-filosofie, ca și (în cadrul celei dintîi) triada simbolic-clasic-romantic. Desigur, la Hegel totul e din capul locului prezent, iar nucleul a tot și toate este *Fenomenologia*. Trebuie însă ca nucleul să se extindă, diversifice și limpezească. Logica dialectică a *Fenomenologiei* s-ar fi păstrat cu mult mai „tainică" dacă nu i-ar fi urmat *Știința logicii* și *Enciclopedia*; și nici sugestiile sale de estetică n-ar fi decisive dacă n-ar fi fost retrospectiv explicitate de către *Estetică*. Pentru propriu-zisa sistematică hegeliană a esteticii, aceasta mai trebuia efectiv destăinuită și apoi detaliată.

ARTA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI: ENCICLOPEDIA. Pînă la viziunea și diviziunile acesteia, să numim și cîteva trepte intermediare.

În privința *Propedeuticii* trebuie să fim prudenți, deoarece respectivele însemnări ale lui Hegel din 1808, de la Nürnberg, au fost descoperite de-abia în 1838 și aranjate de către Rosenkranz în textul ce ne este cunoscut. Compilatorul se conformează cunoscutei diviziuni în „Artă", „Religie", „Știință". Cele patru paragrafe consacrate „Artei" (203—206) conțin cîteva observații fundamentale: despre artă, frumos, estetică; despre cele două forme (sau stiluri) de bază ale artei, cea antic-plastică și cea modern-romantică; despre deosebirea dintre pictură, sculptură, muzică, poezie; despre deosebirea dintre poezia epică, lirică, dramatică (v. 6, 65—66). În planul care ne preocupă acum, găsim doar constatarea: „Arta depinde de conștiința substanțială a spiritului" (6, 65) — idee care se exemplifică imediat prin greci („Noi studiem operele grecești, fără să fim greci"). Într-un discurs din 1809, Hegel preconizează un studiu gimnazial care să fie *„construit pe temeiul grecilor și romanilor"* (6, 314), iar într-o mai tîrzie „Învățătură a religiei pentru clasele de mijloc și superioare" el invocă „religia artei" și apoi „religia spirituală", exemplificînd „religia frumoasă" prin greci: „Întruchiparea dumnezeiescului pentru contemplare și reprezentare este opera artei frumoase" (6, 287). În 1812, Hegel indică de-acum cele trei științe filosofice principale de predat în gimnazii ca fiind logica, filosofia naturii și filosofia spiritului. În detalierea ultimei, el preconizează „ca o latură a filosofiei spiritului, și anume *partea frumosului* să fie în continuare expusă. *Estetica* reprezintă, în afara filosofiei naturii, acea știință particulară care încă lipsește în ciclul științific...", deși ar trebui inclusă în instrucția gimnazială și încredințată, eventual, profesorului de literatură clasică; care ar fi însă de dorit ca, în afara metricii, să se refere și la natura epopeii, tragediei, comediei etc. „Estetica ar putea, pe de o parte, să ofere opiniile mai noi și mai bune despre natura și scopul artei, iar pe de altă parte [...] să discute formele poetice particulare, modalitățile poetice particulare antice și moderne, să introducă familiarizarea proprie cu poeții cei mai elevați ai diferitelor națiuni și epoci și să susțină prin exemple această familiarizare" (6, 409). După cum se vede, autorul pendula între atașamentul său pentru antichități și deschiderea complementară față de experiențele artistice mai noi; în afara aspectelor instructive practice și de detaliu, el se străduia să înscrie arta și studiul ei într-o coerentă viziune a științelor filosofice.

Dovada acestei strădanii, din același an 1812, este *Știința logicii*, în care la un moment dat se postulează cu limpezime concepția asupra componentelor și treptelor „Ideii absolute", ulterioară logicii dezbătute în detalii: „În general, natura și spiritul sînt moduri diverse de a manifesta *ființa concretă a ideii*; arta și religia sînt felurile ei deosebite de a se cuprinde pe sine și de a-și da ființă adecvată; filosofia are împreună cu arta și religia același conținut și același scop, dar ea este modul suprem de a cuprinde ideea absolută, deoarece modul ei este cel mai înalt, este conceptul"... (9, 826).

Enciclopedia științelor filosofice, a treia și cea mai importantă contribuție a sa sub raport sistemic, Hegel o publică în 1817 la Heidelberg ; în a doua ei ediție, din 1827, au intervenit însă, am spus, modificări importante, inclusiv în planul care ne preocupă. În ediția inițială, deși situată expres în cadrul „Spiritului absolut", arta mai este încă tratată într-o manieră apropiată *Fenomenologiei :* terminologic ca „religia artei", iar în substanță ca acoperind Antichitatea greacă ; numai în ediția de peste un deceniu i se va rezerva ei, „Artei", acel binecunoscut prim loc, relativ de sine stătător, în desăvîrșirea Spiritului absolut, premergător „Religiei" și „Filosofiei". Sistemul hegelian este de-abia acum, în componentele Enciclopediei, definit pînă la capăt în toate articulațiile sale, anume în *Logica, Filosofia naturii* și *Filosofia spiritului.* Potrivit acestei sistematizări, absolutul ca proces se dezvăluie treptat, ca Rațiune, apoi (ca „alteritate") devine Natură, pentru a se întoarce la sine ca Spirit. Cît privește Spiritul însuși, el parcurge o fază a Spiritului subiectiv (Antropologia. Sufletul ; Fenomenologia spiritului. Conștiința ; Psihologia. Spiritul), apoi o fază a Spiritului obiectiv (Dreptul ; Moralitatea ; Eticul — iar în cadrul acestuia din urmă Familia, Societatea civilă, Statul), pentru a ajunge în cele din urmă la faza Spiritului absolut, ce se dezvăluie în succesiunea Artei, Religiei revelate și Filosofiei.

Cele opt paragrafe despre „Arta" (§ 556—563) din varianta finală a *Filosofiei spiritului* rezumă în numai cîteva pagini demonstrația desfășurată, în paralel, a *Prelegerilor de estetică.* Ambele extind analiza asupra artei în întregul ei, deși au în vedere precumpănitor tot arta antică greacă. Ambele configurează periodizarea triadică a artei în fazele simbolică, clasică și romantică. Ambele postulează locul artei ca fiind premergătoare religiei și filosofiei în automișcarea și autodesăvîrșirea Spiritului absolut. Ambele înțeleg arta ca „purificare a spiritului de servitute", înfrățită cu filosofia tocmai în temeiul acestei eliberări, care

este însă doar „o treaptă în liberare, nu și libertatea supremă". Viziunea este generalizată, cu o aceeași totuși precumpănire în timp : „...artele *frumoase* pot aparține numai acelor religii în care principiul îl constituie *spiritualitatea concretă*, ajunsă a fi liberă în sine, dar încă nu absolută" (17, 383) — adică în Grecia antică, anume și cu precădere. „Introducerea" *Esteticii* variază aceeași concepție : arta este „o realitate superioară" și față de realitatea obișnuită și față de prelucrarea ei în istoriografie, dar este numai *„prima* formă" a cuprinderii Spiritului absolut, prin „cunoaștere *sensibilă*" („în forma și figura sensibilului și obiectivului însuși"), după care urmează o *„a doua formă"*, în care Spiritul absolut se „reprezintă" în chip religios, și o *„a treia"*, în care gîndirea liberă a filosofiei se cunoaște pe sine în chip deplin.

(Într-un pasaj din *Filosofia istoriei*, „statul" este considerat ca reunind „latura obiectivă" și „latura subiectivă", ca fiind „temelia, miezul celorlalte aspecte ale vieții poporului, al artei, al dreptului, al obiceiurilor, al religiei, al științei" ; pe respectiva temelie se înalță, în particular, trei forme prin care conștiința își dobîndește libertatea : religia, arta și filosofia. „A doua formă a reunirii obiectivului cu subiectivul în spirit este *arta ;* ea pătrunde mai adînc în realitatea și în lumea simțurilor decît religia [...]. Prin artă, divinul trebuie să devină intuitiv, ea înfățișîndu-l fanteziei și intuiției" (20, 50). Răsturnarea consecuției dintre artă și religie nu este decisivă, întrucît religiei i se rezervă „locul de frunte" iar artei o adîncime sporită doar în planul trecerii de la „spiritul" la „chipul" lui Dumnezeu, adică în cadrul religiozității însăși : arta redă „divinul și spiritualul prin excelență" ; ceea ce echivalează cu menținerea tutelei religiozității, în consens cu premisele hegeliene inițiale. De fapt, pot fi corelate cele două consecuții : pe de o parte, religia devine „religia artei", pe de altă parte, arta, încă dominantă la greci, e depășită de religie, devenită precumpănitoare prin creștinism. Arta este prece-

dată și totodată urmată de religie, precedată în Orient, urmată în Evul mediu ; iar religiei dominatoare în Evul de mijloc îi urmează filosofia, ajunsă decisivă în timpurile moderne. Distanțarea de postulatele *Fenomenologiei* mai și păstrează din presupunerile inițiale ; încă acolo, în polemica introductivă cu subiectivismul și cu formalismul, filosofia este privită ca științifică în esența ei, ceea ce nu exclude menținerea unui spiritualism de nuanță religioasă chiar în înțelegerea filosofiei, nu numai a artei.)

Filosofia spiritului surprinde diviziunea artei în *simbolică* („arta *sublimului*"), *clasică* (a *„frumuseții"*) și *romantică* (atunci cînd arta „renunță" „să înfățișeze Zeul ca atare", de dragul unei mai mari interiorități și spiritualizări). De fapt însă, ca și în *Estetica* (și, indirect, în *Fenomenologie*, unde „religia naturală" mai este încă simbolică), prima formă e considerată un fel de pre-artă, iar ultima — ceva în genul unei post-arte, prima — predecesoare, iar ultima — succesoare a artei pe deplin adecvate sieși, care își descoperă centrul de greutate și deplina identitate de sine în clasicul sculptural elen. Unilateralitatea *Fenomenologiei* deconspiră o calitate a lui Hegel, dar care, oricum, va continua să-i limiteze concepțiile estetice : înțelegerea extrem de avizată a Greciei antice, laolaltă cu tendința de a se cantona în arta ei ! Această limitare (sistematică, se înțelege) se estompează în *Filosofia spiritului* și în *Estetică*, întrucît prima indică iar cea de a doua expune în detalii simbolicul și romanticul pe respectivele epoci și artele lor caracteristice ; accentele fatal limitatoare se perpetuează însă nu numai prin reafirmarea *superiorității* artei clasice, ca artă propriu-zisă, dar mai ales prin accentuarea *inferiorității* artei în raport cu religia și cu filosofia.

Că lucrurile stau astfel, o dovedește explicitarea celei mai contestate teze a esteticii hegeliene, implicată încă de *Fenomenologie :* aceea cu privire la presupusa „moarte a artei". La această concluzie obligă, din nou, sistemul ca atare, ea este de neeludat în fond, chiar dacă nu ar fi mărturisită formal. Hegel este însă un gînditor prea consecvent pentru a nu-și duce demonstrația pînă la capăt. „Arta frumoasă (ca și religia proprie acesteia) își are viitorul ei în religia adevărată" (17, 384). Acest lucru înseamnă și că arta i-a fost întrucîtva totdeauna subordonată religiei (ca „religia artei"), dar și faptul că ea cedează locul religiei propriu-zise („religiei revelate"), neavînd, cu alte cuvinte, un viitor propriu. În *Estetică* organicitatea construcției cere coincidența dintre început și sfîrșit, drept care ne-viitorul artei se lămurește de la început : „Noi am depășit starea de a mai putea venera și adora operele de artă ca pe niște divinități, impresia pe care ele o fac este mai temperată de reflexie și ceea ce ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară și de o altfel de evaluare. Cugetarea și reflexia au depășit artele frumoase" (24, 14). „Pentru noi arta nu mai trece drept model suprem în care își procură existența adevărul. [...] Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăși. [...] Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului" (24, 110—111).

Formulările sînt atente, dar decise. Nu este vorba nici de lipsa interesului omului modern față de artă, nici de inexistența operelor de artă în prezent ori viitor. Se postulează însă nevoia altor dominante, atît în raportările noi față de producțiile spirituale vechi, cît și în natura producțiilor spirituale recente. „Forma *intuiției sensibile*", proprie artei, continuă să-i apară lui Hegel ca dominînd o etapă încheiată a istoriei spirituale (în care operele de artă sînt adorate ca divinități : ecou al concepției cu privire la „religia artei"). Tot astfel, cum arta a fost precedată de „domeniile finite ale vieții", ea precede la rîndu-i o sferă care „depășește modul de a concepe și de a reprezenta absolutul pe care-l posedă arta" : urmează reprezentarea religioasă, dominantă în Evul de mijloc, și

gîndirea filosofică, dominantă în epoca modernă. Nu exclusivitate — subliniez — ci dominare, adică o specifică orchestrație în care celelalte forme spirituale îi sînt subordonate celei decisive. După ce *„obiectivitatea* artei" și *„subiectivitatea* religiei" patronaseră Grecia antică și secolele creștine, și una și alta se implică, sintetic, în precumpănitoarea gîndire științifică, filosofică, realmente universală, a lumii moderne : filosofia devine *„Ideea ce se gîndește pe sine*, adevărul cunoscător (die wissende Wahrheit)" (17, 402).

Ceea ce publicistica denumește, într-o formulă sumară și prea puțin exactă, „moartea artei", este la Hegel o succesivă transmutare a rolului de concertmaistru sau de prim solist diverselor instrumente ale orchestrei istorice a spiritului. Arta nu moare, se va putea chiar dezvolta și perfecționa — spune Hegel —, ea a încetat însă de a mai fi forma supremă a spiritului.

Istorismul sistemic al filosofiei clasice germane a urmărit cu obstinație întregul, drept care filosofii au fost obligați să-și subjuge părțile și, uneori, să le și sacrifice. Ansamblul s-a răzbunat pe componente. Unii au vrut să asigure artei un rol de căpetenie în ierarhia spiritului, alții dimpotrivă. Ierarhizarea logică și istorică putea nedreptăți, și într-un caz și într-altul, ființări relativ de sine stătătoare, mai vechi sau mai recente. Dar împletirea ierarhică acorda și strălucire multor etape și forme analizate, și împrumuta o anume clarviziune chiar exagerărilor : căci unilateralitatea deriva din multilateralitate, îi păstra reflexul, o valorifica în intuiții parțial false și parțial adevărate. E simplu să vezi nedreptatea manifestată de Hegel față de arta epocii sale și a celei viitoare ; mai greu este să surprinzi profundele diagnosticări din chiar această nedreptate.

ESTETICA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI HEGELIAN. Să încercăm o primă concluzie privind *Prelegerile de estetică*, văzute ca treaptă și fațetă indispensabile în configurarea filosofiei hegeliene.

Fenomenologia spiritului a postulat istorismul sistemic, *Știința logicii* a detaliat structurile conceptuale, *Enciclopedia științelor filosofice* le-a reluat și rezumat (în *Logica*), dar a și desăvîrșit construcția (în *Filosofia spiritului*), ca pe o nouă „prescurtare" sistemică a devenirii istorice. Dacă am privi *Fenomenologia* drept „teza" lui Hegel, atunci *Enciclopedia* o să ne apară asemenea unei „sinteze" a ei, regîndită atotcuprinzător, cu precumpăniri sistematice ; detalierile logice i-au fost filosofului necesare, ca moment interpus, tocmai pentru a se putea consacra apoi, cu forțe sporite, acestei noi și superioare sistematizări ; pe care s-o poată ulterior decupa în științe filosofice distincte și în primul rînd în cele propriu-zis spirituale (filosofia istoriei, dreptului, religiei, artei).

„Ulterior" nu este însă spus exact, întrucît unele dintre părțile sistemului fuseseră elaborate concomitent cu aliniamentele întregului. Aceasta este, în orice caz, situația *Esteticii*, pe care Hegel a expus-o studenților săi în 1817 și 1818 * la Heidelberg și în 1820/21, 1823, 1826 și 1828/29 la Berlin. Primul ciclu de prelegeri datează, așadar, chiar din anul primei variante a *Enciclopediei* ; iar pînă la publicarea celei de a doua variante, peste un deceniu, Hegel și-a mai expus în cîteva rînduri concepțiile de estetică, dîndu-le forma cunoscută nouă astăzi.

Prelegerile au circulat în timpul vieții lui Hegel sub forma unor însemnări studențești. Hegel însuși se referă la gradul de utilitate a unor asemenea cópii, după cursul său de la Heidelberg, pentru pregătirea celui berlinez din 1823 (v. 36, 10) ; Heiberg deplînge faptul de a nu-i cunoaște prelegerile din Heidelberg decît pe baza unor imperfecte însemnări studențești (v. 36, 79) ; van Ghert cere însemnările mai recente ale unor studenți, printre

* Cităm dintre anunțurile semestrului de vară 1817 — *„Estetica* : Prof. Hegel, pe bază de dictări, 5 ore săptămînal, de la orele 4 la 5" ; și dintre ale semestrului de vară 1818 — *„Estetica* : Prof. Hegel, pe bază de dictări, 5 ore săptămînal, de la orele 5 la 6" (145, 96—97).

care ale lui Hotho, despre „filosofia artei" (v. 36, 233).

Publicată *Estetica* n-a fost decît postum, în 1835 și apoi în 1842. Recunoștința pentru această restituire i-o datorăm lui Heinrich Gustav Hotho. Tînăr, acesta îl vizitase pe veneratul său maestru întors dintr-o călătorie în Olanda ; și, ascultîndu-i relatarea despre arta Țărilor de jos, s-a pătruns definitiv de lealitate și față de această artă dar și față de estetică : „Unei ore bogate în amabilitate omenească și viață spirituală îi datorăm că filosofia artei lui Hegel ne-a fost mijlocită în modul cel mai respectuos" (71, 442). Hotho explică în prefața primei ediții, din 1835 : „...nu a fost vorba de a tipări, cu unele modificări de stil, un manuscris elaborat de către Hegel însuși sau vreun caiet al retranscrierilor autentice și de încredere (cum a fost cazul prelegerilor de filosofie a istoriei), ci de contopirea celor mai diferite, adesea divergente, materiale într-un întreg pe cît posibil armonios, cu cea mai mare grijă și reținere în privința îmbunătățirilor" (23, 575). Pentru aceasta, Hotho s-a folosit chiar de însemnările lui Hegel. Cel mai vechi caiet al său data din 1818, de la Heidelberg, și conținea — după exemplul *Enciclopediei* sau *Filosofiei dreptului* — laconice și concentrate paragrafe, cu observații suplimentare, care au servit probabil unor dictări sau au fost elaborate la Nürnberg pentru predarea la gimnaziu. Chemat la Berlin, Hegel se pare că nu l-a mai considerat satisfăcător pentru noile sale prelegeri de estetică ; în octombrie 1820 el a început o prelucrare cu desăvîrșire nouă, din care a rezultat un alt caiet ce a stat la baza tuturor prelegerilor sale viitoare, astfel încît modificările operate la ultimele trei cicluri sînt consemnate pe foi separate și adăugate ca anexe. Modul în care se prezintă manuscrisele este diferit, introducerile sînt de obicei elaborate stilistic, uneori mai apar și în continuare părți complet prelucrate, cea mai mare parte însă este surprinsă numai în fraze scurte, nelegate între ele, cuvinte sau trimiteri disparate, descifrabile numai prin compararea lor cu notițele auditorilor. Hotho

a dispus de asemenea caiete detaliate pentru prelegerile din 1823, 1826 și 1828/29. „Dificultatea principală a constat, acum, în introducerea și contopirea acestui material variat" (23, 576). Pentru aceasta au fost necesare numeroase schimbări, combinîndu-se chiar pasaje ale unor prelegeri ținute în semestre diferite. Aceste modificări au continuat și pentru ediția a doua, prin alte clarificări, ordonări, tăieturi, excluderi de cuvinte parazitare. Ediția a doua e mai de încredere. Din păcate, după efectuarea acestei munci, sursele de care dispusese Hotho, caietele lui Hegel și cele zece conspecte ale auditorilor săi, s-au pierdut în mare parte. În aceste condiții, nu avem posibilitatea de a decela etapele precise ale constituirii *Esteticii*, natura primelor elaborări și a îmbogățirilor ei ulterioare. S-ar părea că după prelucrarea substanțială din 1820 n-au mai intervenit ulterior decît adăugiri. Ar rezulta că esența elaborărilor cunoscute nouă astăzi s-ar localiza la sfîrșitul perioadei din Heidelberg și începutul celei din Berlin. Există motive să presupunem că substanța filosofică a esteticii îi este îndatorată, anume, etapei din Heidelberg și că la Berlin aceasta a fost, în principal, doar îmbogățită cu referiri concrete.

Aceasta este și opinia lui Hermann Glockner. De la un capitol al tezei sale de doctorat, din 1920, intitulat *Prelegerile de estetică ale lui Hegel în relația lor față de Fenomenologia spiritului*, prin comunicarea prezentată în 1931 la cel de al doilea Congres Hegel din Berlin, comunicare sub titlul *Estetica în sistemul lui Hegel*, și pînă la al doilea volum al monografiei sale, din 1940, el a susținut și argumentat omogenitatea „estetică" a întregului hegelian, de la și mai cu seamă în *Fenomenologie*, respectiv legătura ei prefiguratoare și ca atare intimă cu *Estetica.* Decisivă pentru Glockner sub raport „estetic", mai cu seamă în primele sale contribuții, este anume *Fenomenologia* (punct de vedere pe care vom avea prilejul să-l detaliem) ; trecerea de la *Fenomenologie* la *Estetică* i se pare că ar echivala cu aceea de la *„artistul creator"* la *„opera de artă creată"* (v. 71, 42) o trecere în care

lărgirea și particularizarea se plătește cu o renunțare, întrucîtva, la totalizarea filosofică: „Estetica lui Hegel este numai partea unui întreg mai cuprinzător..." (71, 41). „...*Estetica lui Hegel cuprinde întregul filosofiei sale în determinarea esteticului sau în elementul esteticului*" (71, 427). Reafirmînd natura intim „estetică" a devenirilor spiritului din *Fenomenologie*, ca izvor al ulterioarelor prelucrări, autorul adaugă: „Aș presupune chiar că înrudirea, coapartenența (Zusammenhörigkeit) *Esteticii* și *Fenomenologiei* s-au manifestat mai cu pregnanță în prelegerile din 1817 și 1818, decît ulterior". Și, argumentîndu-și ideea prin exemplul tragediei și al pantragismului, în ambele cazuri substanțiale — un exemplu prezent și în studiile sale anterioare —, el conchide: „În schimb, elaborarea formei pe care au dobîndit-o prelegerile de estetică în timpurile berlineze trebuia să fi privit îmbogățirea detaliilor de istorie și teorie a artei — odată cu trecerea principiilor filosofice în plan secund" (70, 552—553).

Trecerea la elaborarea esteticii imediat după elaborarea logicii i se pare lui Glockner de asemenea semnificativă. „Sistemul în temeiul logicii" se cheamă și secțiunea respectivă din partea consacrată lui Hegel, în 1929, de către Nikolai Hartmann, în *Filosofia idealismului german*. Capitolul respectiv (II, IV, 6) tratează *Estetica* în indisolubilă legătură cu *Enciclopedia* și cu triada artă-religie-filosofie, cu o precizare importantă despre faptul de a nu fi fost integral depășită relația de subordonare a artei față de religie, din *Fenomenologie*: „Acestor trei trepte le corespunde împărțirea în sferele Spiritului absolut. Dar, într-un anumit sens, întreaga sferă se cuvine desemnată ca fiind aceea a religiei. Și arta reprezintă o revelație a Spiritului absolut", după cum și filosofia își păstrează o funcție divină. „De aceea, adevăratul spirit al religiei este acela care se anunță în arta frumoasă și, cunoscîndu-se, se desăvîrșește în adevărata filosofie". Această prea strîmtă construcție, spune N. Hartmann, duce la o excesivă dependență a artei de cult, ca și la o precumpăni-

toare apreciere de conținut a artei, în prezent nici una nici alta de susținut integral. „Estetica lui Hegel se mișcă însă anume în aceste granițe și se cuvine surprinsă între ele" (84, 553—554).

Pe lîngă faptul că se confirmă remarca, cu privire la ascunsa persistență a viziunii despre „religia artei" chiar și în constatările ulterioare despre propriu-zisa „artă", importantă este acum mai cu seamă desprinderea esteticii din sistemul apărut „pe temeiul logicii" și în automișcarea Spiritului absolut. Nu încape îndoială că anume pentru această integrare a părții în întreg și această deducere a părții din întreg, etapa din Heidelberg a fost deosebit de propice.

Să mai notăm îmbogățirile particulare pe care Hegel le-a putut dobîndi, pentru concepția sa estetică, în cei doi ani de la Heidelberg, înaintea chemării lui la Universitatea din Berlin. Problema a fost reactualizată de Hans-Georg Gadamer într-unul din cele „cinci studii de hermeneutică" ale volumului său *Dialectica lui Hegel*, intitulat *Hegel și romantismul de la Heidelberg*. Amintind că discursul academic rostit de către Wilhelm Windelband în 1910 a inaugurat tocmai la Heidelberg o nouă etapă a studierii lui Hegel, Gadamer caracterizează scurta întîlnire a severului filosof cu un Heidelberg romantic, preocupat de basme, poezie populară, cîntece populare, cărți pline de fantezie; și susține că Hegel și-a îndreptat critica mai degrabă împotriva romantismului de la Jena decît al celui popular din Heidelberg. Și Gadamer deplînge necunoașterea formei heidelbergiene a prelegerilor de estetică. Analiza insistă asupra influențării lui Hegel de către Friedrich Creuzer, mai cu seamă în privința ideii simbolice și simbolicului ca fază în devenirea artelor. Marea triadă hegeliană, simbolic-clasic-romantic, pas hotărîtor în direcția elaborării unui sistem estetic propriu, și pentru că depășește opoziția abstractă clasic-romantic, nu este de imaginat în afara anilor de la Heidelberg. „Hegel îi datorează lui Creuzer nu numai conceptul sintetic care subordonează în chip sistematic universul de dinaintea artei grecești

acestui univers al artei frumoase și îl implică în corelațiile unei istorii universale a artei. Conceptul simbolicului exprimă mai cu seamă ceea ce de atunci a gîndit Hegel despre relația dintre artă, religie și filosofie. Acum însă acest concept al simbolicului obține o coloratură istorică și în aplicarea lui universală" (65, 80). Filosofia artei se transmută într-o istorie a artei grație, mai cu seamă, acestei înțelegeri a simbolicului, indisolubil legat de învățătura despre artă ca dominatoare în trecut: „Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst". Istoria artei e privită ca preistorie a desăvîrșirii spirituale prin filosofie, dar totodată ca aproximare specifică a adevărului. În această supralicitare și suprasolicitare a cerințelor conceptuale și în raport cu o viziune istorică, „în acest spirit despotic al filosofiei, nu a dispărut urma de la Heidelberg" (65, 81).

Transmutării filosofiei în istoria artei, urmărită de Gadamer, îi corespunde în demonstrația lui Horkheimer trecerea filosofiei într-o sociologie a artei: conținuturile de cultură ale drumului Spiritului absolut, prin artă, religie, filosofie, rezultă la Hegel dintr-o „logică dialectică universală", de unde și putința ca particularul „să se împlinească în destinul generalului", „în viața întregului", și șansa ca idealismul hegelian să fi devenit, în principalele ei componente, „o filosofie socială", „o înțelegere filosofică a unui întreg colectiv", în desfășurarea sa istorică (93, 34).

Oricîte alte autorități am mai invoca însă, rezultatul ar fi același: o recunoaștere a primatului logicii, inclusiv a logicii istoriei. La Hegel precumpănește filosofia, întreg sistemul științelor filosofice, ansamblul construcției; din acesta estetica se desprinde ca una dintre primele sistematizări particulare, dacă nu chiar prima dintre ele, în timp. Momentul Heidelberg rămîne esențial pentru *Enciclopedie* și pentru *Estetică*: pentru autonomizarea ultimei în cadrul celei dintîi. Și aceasta, deși (sau fiindcă) „...nisipul berlinez, opina el — adică Hegel, într-o scrisoare din vara lui

1818, despre care relatează soția lui — ar fi pentru filosofie o sferă mai primitoare decît împrejurimile romantice ale Heidelbergului" (35, 505).

ANTECEDENTE ȘI MUTAȚII. De-abia acum, după ce ne este cunoscut modul în care estetica se va înscrie în sistem, e cazul să schițăm cîteva din elementele pregătitoare ale elaborării unei filosofii proprii a artei, ca și gîndurile, inițiale și de mai tîrziu (chiar din *Estetică*), despre teoreticienii antemergători pe ale căror contribuții se bazează această viziune originală.

Singurul text al tînărului Hegel care pare să infirme regula subordonării componentelor estetice față de căutarea unei filosofii asamblate este așa-numitul *Cel mai vechi program de sistem al idealismului german*. De această unică dată (în 1796 sau 1797) Hegel celebrează frumosul drept încoronare a operei umane, a ideii și a libertății. „În fine, ideea care le unește pe toate, este ideea *frumosului*, în sensul superior platonic al cuvîntului. Sînt, așadar, convins că actul suprem al judecății, acela în care se cuprind toate ideile, este un act estetic și că *numai în frumos* se înfrățesc *adevărul și binele* [...] Filosofia spiritului este o filosofie estetică" (1, 235). Poate că din pricina acestei răsturnări de perspectivă pe scara valorică, potrivit căreia poezia e numită *„învățătoarea omenirii"*, s-a și presupus în cazul acestui text paternitatea lui Hölderlin sau Schelling. Înfocata laudă adusă virtuților estetice și poetice, presupus superioare tuturor celorlalte, nu se lega cu viziunea hegeliană ulterioară. Influența pe care Hölderlin a exercitat-o asupra formării lui Hegel, e neîndoielnică; ea poate fi cu acest prilej detectată în chip direct. Specific „hegeliană" este însă înlănțuirea subliniat sistemică a demonstrației, chiar dacă duce spre o împlinire finală diferită de a celor de mai tîrziu. Ni se pare mai puțin important locul exact — supralicitat în cazul de față — ce se acordă valorilor estetice, decît implicarea lor într-o perspectivă filosofică globală. Dominanta totalizatoare se vădește și din cele invocate, în rest

Hegel se referă la întreaga „istorie a umanităţii" (1, 235), la toate manifestările judecăţii, la libertatea poporului în ansamblul ei, la religie ş.a.m.d, propensiunea unificatoare e de pe acum evidentă, dar distincţiile sînt deocamdată parcă mai degrabă de manieră schellingiană — arta ca noua religie.

Deosebirea dintre sistemul filosofic al lui Fichte şi sistemul filosofic al lui Schelling subordonează de-acum problematicii de ansamblu referirile de estetică : la Fichte „întreaga poziţie subalternă în care apare educaţia estetică arată deja cît de puţin preţ se pune în general pe ea în desăvîrşirea sistemului" (2, 91), dovadă şi insuficienta, inconsecventa aplicare a sistemului la frumos ; la Schelling, „amîndouă, şi arta şi speculaţia, sînt prin esenţa lor serviciu divin — ambele, o viziune vie a vieţii absolute şi prin aceasta în unitate cu ea" (2, 113) etc.

Introducînd anunţul despre „Jurnalul critic al filosofiei", Hegel — în colaborare cu Schelling — susţine rolul comun al criticii de artă şi filosofie, amîndoi urmărind obiectivitatea în raport cu obiectele distincte (v. 2, 171). „Ca apreciere obiectivă, critica devine în genere posibilă prin faptul că nu există decît un adevăr al raţiunii şi un frumos..." (2, 173). Se conturează rolul supraordonator al adevărului, şi pentru ştiinţă şi pentru artă. În analiza filosofiei lui Kant, Jacobi, Fichte din aceeaşi publicaţie (*Credinţă şi ştiinţă...*) principiul nordic, protestant şi subiectiv, e privit ca reunind „frumosul şi adevărul" (2, 289), apoi se evocă „frumosul subiectiv", „frumosul veşnic", dar şi „frumosul temporal", „frumosul lăuntric" (2, 291), omul apropriindu-şi „orice chip al frumosului şi expresie a Ideii, înţelepciunea şi virtutea, arta şi ştiinţa..." (2, 293). Frumosul şi arta, esenţa lor adevărată, caracterul lor finit şi infinitatea lor sînt discutate (v. 2, 300—301) chiar înainte de a se trece la detalieri în privinţa fiecărui filosof avut în vedere ; ele sînt privite într-o dialectică a relaţiilor, corelată cu tot ce poate preocupa un filosof sistematic. Analiza filosofiei lui Kant într-un

studiu din 1802 devine şi ea prilej de referire şi la puterea estetică de judecare şi la frumos (v. 2, 323—324).

Sare în ochi relativa puţinătate a referirilor hegeliene timpurii la precursori esteticieni, mai cu seamă străini, dar şi germani. În corespondenţă, Hölderlin se referă la *Critica puterii de judecare* : „Încerc să mă familiarizez mai ales cu părţile estetice ale filosofiei critice" (34, 10) ; apoi Hegel îl anunţă pe Schelling că a reluat studiul lui Kant, fără suplimentare precizări, sau avînd explicit în vedere sistemul kantian în ansamblul său (v. 34, 24) etc. Se creează, în genere, impresia că de la început în familiarizarea lui Hegel cu precursorii, inclusiv Kant, primează întregul asupra părţilor constitutive, forţa de atracţie o exercită asupra lui aliniamentele globale ale sistemului, mai puţin analizele locale sau observaţiile de detaliu. Împrejurarea se verifică şi în raportarea la Fichte ori Schelling. O excepţie pare s-o constituie Schiller, şi ca poet deseori invocat în corespondenţă, dar şi ca autor al unor studii de estetică, situate în directă filiaţie kantiană. S-ar putea ca în privinţa puterii estetice de judecare Schiller să fi fost, pentru Hegel, principalul mijlocitor al lui Kant ; în orice caz i-a fost de extremă utilitate în comunicarea ideilor proprii, schilleriene. Confundîndu-i la început titlul cu al unui text de Lessing, Hegel citeşte *Scrisori despre educaţia estetică a oamenilor* (v. 34, 25), revine şi ulterior la ele, ca şi la *Poezia naivă şi sentimentală*. În *Scrisori*, zice Glockner, Hegel „a găsit *schiţa unui «întreg» sistem în* elementele esteticului..." (71, 435), „...în general, estetica lui Hegel poate fi privită ca o dezvoltare, a ideii schilleriene de bază" (69, 414). În toate lucrările sale, Glockner accentuează înfleunţele schilleriene decisive asupra lui Hegel, inclusiv în privinţa unei *puteri a sintezei*, care să-l fi ajutat în depăşirea lui Fichte şi Schelling.

Nu prea e relevant nici restul trimiterilor de mai tîrziu, din scrisori, la alţi teoreticieni ai artei. Hegel consemnează cu ironie discursul lui Schelling *Despre raportul artelor plastice cu natura* (v. 34,

195), se referă la *Arta și Antichitatea* lui Goethe (v. 36, 84), cam minimalizator la prelegerile lui A. W. Schlegel despre artele plastice (v. 36, 165), evocă simbolica lui Creuzer într-o scrisoare către respectivul și pentru nevoile propriului său curs de estetică (v. 36, 297), primește din partea lui Weisse *Sistemul esteticii, ca știință a ideii de frumos* (v. 36, 297), Solger îi solicită prietenia (v. 35, 189).

După cum se vede, în detalii se pot și se vor mai putea dovedi influențe și interacțiuni, din tinerețe (Schiller), din timpul marilor sistematizări și de după (Creuzer), persistă totuși impresia că Hegel s-a folosit de relativ puține impulsuri teoretice particulare din partea predecesorilor săi esteticieni, în comparație cu influențele de sistematică propriu-zis filosofică și cu investigarea unor mari epoci și creații de artă. El preconizează că joncțiunea dintre filosofie și artă, „filosofia artei" pe care o elaborează este mai îndatorată filosofiei (general-teoretice) și artelor (individual-practice) decît efectivei estetici (particulare).

Estetica întreprinde o distincție importantă între empiriștii erudiți și filosofii speculativi ai artei. De o parte sînt invocați Aristotel, Horațiu, Longin, Home, Batteur, Ramler, Winckelmann, Meyer, romanticii germani contemporani, toți cei „care pleacă de la particular și de la dat", cărora Hegel nu le acordă o atenție de sine stătătoare, deși consideră utile acumulările lor. De cealaltă parte, el reține „reflexia în întregime teoretică", aceea „care caută să cunoască din sine însuși frumosul ca atare și să-i aprofundeze *ideea*" (24, 27), o linie prin excelență filosofică, urcînd de la Platon și adesea speculativă. De aceea, în elaborarea conceptului filosofic al frumosului se cer „mijlocite în sine ambele extreme menționate, întrucît el unește unilateralitatea [sau generalitatea] metafizică cu modul-determinat al unei particularități reale" (24, 28).

Observația se dovedește decisivă atît în definirea obiectului esteticii („artele frumoase") cît și a metodologiei sale („filosofia artelor frumoase"). Hegel nu eludează experiența empirică particularizatoare, dar se concentrează asupra acumulărilor reflexive și generalizatoare, printr-o valorificare în care este implicată și atitudinea critică. Se fac trimiteri exprese la Platon, Kant, Schiller, Fichte, Schelling, frații Schlegel, Solger, Tieck, Novalis, ajutător la Winckelmann, Moses Mendelssohn, Hirt, Eschenmayer, Jacobi ș.a. Platon îi impune prin „unicul gînd adevărat, că esența frumosului este inteligibilă, este ideea rațiunii" (32, 561), „totuși abstracția platociniană nu e îngăduit să ne mulțumească, nici chiar cît privește ideea logică a frumosului" (24, 28). Pe aceasta Hegel dorea s-o conceapă „mai profund și mai concret" ; să reținem termenul din urmă, prin prisma întregii sale gîndiri filosofice, potrivit căreia, în eforturile succesive de pătrundere, „cunoașterea spiritului este cea mai concretă, de aceea cea mai înaltă și mai dificilă" (17, 5).

Prin acest elogiu adus „concretului", către care tind să se ridice abstracțiunile propriei sale filosofii, se cuvine înțeleasă și ambivalenta raportare hegeliană la *Critica puterii de judecare* ; ambivalentă, întrucît reflexiile lui Kant conduceau conștiința la sesizarea Ideii concrete (așa au și fost ele descifrate și dezvoltate de către Schiller), dar se și împotmoleau la jumătate de drum, plătindu-și tributul nu numai abstractului excesiv, dar și subiectivismului și formalismului. Hegel evidenția ultima împrejurare încă în *Știința logicii*, criticînd înțelegerea cantitativă a sublimului de către Kant, critică reluată în *Estetică* și completată prin alte săgeți la adresa modului kantian prea subiectiv și formal în postularea frumosului. Dintre intuițiile kantiene în privința puterii de judecare estetică, Hegel prelua, în schimb, „unitatea nemijlocită a generalului cu particularul" (33, 625), efortul de eliminare a „opunerii intuirii și a conceptului" (înțelegerea frumuseții ca „idee intuită"), relația dialectică dintre „suprasensibil și sensibil" (3, 35—37). Într-un cuvînt, pe Hegel îl atrăgeau din filosofia kantiană „termenii medii care rezolvă și rea-

duc la unitate opoziția și contradicția spiritului în sine abstract și al naturii", „nevoia acestui punct de unificare" dintre intelect și intuiția sensibilă, „jocul liber al intuiției și al imaginației", faptul că în frumos „generalul și particularul, scopul și mijloacele, conceptul și obiectul se întrepătrund total", acordul „în care însuși particularul este adecvat conceptului" (24, 62—63).

Marele merit al lui Schiller este considerat a consta în prelungirea acestor recunoașteri kantiene privind „contopirea raționalului cu sensibilul", unitatea „generalului și a particularului, a libertății și necesității, a spiritualității și naturalului, pe care Schiller a conceput-o științific ca principiu și esență a artei" — laolaltă cu efortul „de a fi sfărîmat subiectivitatea și natura abstractă a gîndirii kantiene" (24, 66—68). La rîndul său, Schelling explică mai în detalii unitatea contrariilor ce stă la baza frumosului artistic, dar acordă operei de artă acel loc spiritual suprem pe care Hegel îl revendică pentru gîndirea conceptuală și filosofică.

Dialectica și, în special, dialectica spirit-natură, concept-obiect, general-particular, suprasensibil-sensibil se vădește a fi acea moștenire centrală din filosofia germană imediat premergătoare în jurul și în continuarea căreia Hegel își modela propria sa viziune despre frumos și despre artă. Confirmarea o conțin chiar definițiile date de el obiectului artistic: „conținutul artei este ideea, iar forma ei — plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă și conciliată totalitate"; „arta are sarcina să înfățișeze ideea pentru intuiția nemijlocită în formă sensibilă și nu în forma gîndirii și a spiritualității pure în general, și cum această înfățișare își are valoarea și meritul în corespondența și unitatea ambelor laturi, adică în corespondența și unitatea ideii cu forma ei, înalta valoare și excelența unei opere de artă, realizată conform conceptului ei, va depinde de gradul de unitate interioară în care apar contopite una în alta ideea și forma" (24, 78—79).

Iată punctul nodal din care decurg și pe care trebuie să-l confirme toate considerațiile particulare și exemplele individuale. Legătura cu ceea ce prefigurase Kant prin medierile și unificările sale este evidentă; nu mai puțin lămurite sînt însă discontinuitățile și cezurile pe care le operează urmașul. Este vorba de celebrul „conținutism" hegelian, care refuză intruziunea „purificărilor" kantiene formalizatoare. Hegel pretinde conținutului ce urmează să fie reprezentat artistic să se dovedească în el însuși capabil de a fi astfel reprezentat; de aceea cere ca acest conținut să fie în sine concret; drept care cere ca forma să fie ea însăși individuală, singulară, o plăsmuire sensibilă: „Faptul că concretul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conținutului, cît și formei în care acesta e înfățișat — este tocmai punctul în care ambele coincid și își corespund reciproc..." (24, 77).

Spre deosebire de definirea kantiană a frumosului, ca fiind „ceea ce place fără concept", Hegel accentuează constant primatul conținutului asupra formei în cadrul dialecticii lor indisolubile. Kant a pendulat și el între „frumusețea pură" și „frumusețea aderentă", între pura intuiție și intelectualism, între frumos și sublim, între frumosul ca finalitate fără scop și frumosul ca simbol al binelui moral. Hegel tranșează această ambiguitate într-o singură direcție: „un conținut determinat își determină și forma care i se potrivește" (24, 19).

Hegel, constată și Ernst Bloch, discută arta într-un plan mai puțin formal și iluzoriu decît Kant: „Hegel învață astfel o estetică a conținutului și nu a formei..." (55, 275). După Bloch, această opțiune ar corespunde unei îndepărtări de aparența sensibilă preconizată de către Platon, mai degrabă în favoarea neoplatonicului Plotin, al cărui primat al conținutului îl împărtășește, dar într-o transcripție pămînteană, netranscendentală, imanentă, orientată spre lumea greacă și spre imperiul variat al artelor. „Estetica hegeliană a conținutului este una proprie conținutului lumesc, chiar dacă idealist aurită...". „Criteriul hegelian al frumosului se

păstrează astfel imanent peste tot, corespunzător

unui colorat reflex de viață al frumuseții" (55, 291). O concepție, spune Bloch, adecvată anticilor greci, lui Goethe și lui Schiller, din *Poezia naivă și sentimentală*...

La Hegel totul derivă din gîndire și este validată de ea. Hegel nu acceptă ruptura între modalitățile gîndirii, între variantele adevărului. Arta nu este *mai puțin* gîndire decît filosofia, chiar dacă este *mai puțină* gîndire decît filosofia. Structural arta este concepută ca similară gîndirii conceptuale, dar istoric premergătoare ei ; o aceeași *esență*, situată pe o *treaptă* inferioară. Gîndirea idealistă germană de pînă la Hegel s-a străduit să dureze punți între domeniile și manifestările spiritului, dar a conservat și multe dintre disjuncțiile lor. Din acest din urmă motiv, Kant va furniza mai viabile puncte de sprijin în delimitarea specificului estetic, circumscrierea „autonomiei" va putea fi prelungită însă de postkantieni pînă la susținerea „autonomismului". Patosul lui Hegel este și în acest plan consecvent totalizator, iar paradoxul constă în faptul că, deși el aprofundează arta mai concret și mai în detaliu decît Kant, în fond îl interesează în mult mai mică măsură arta ca atare și mai degrabă modul în care putem intra prin artă în posesia aceluiași, pînă la urmă, *adevăr*, cu cel al filosofiei : „Frumusețea [...] nu e decît un anumit mod al exteriorizării și reprezentării adevărului" (24, 99), iată judecata care îi patronează analizele, oricît de întinse și de subtile.

Convins și de primatul conținutului asupra formei, și de primatul obiectului asupra subiectului, Hegel nu trece cu vederea nici o concesie în acest sens. Polemicile sale cu alți teoreticieni germani ai artei premergători sau contemporani cu el, au ca sîmbure problematic, aproape totdeauna, respingerea presupuselor deplasări către psihologism, subiectivism, formalism, individualism. În acest punct îi contesta pe Moses Mendelssohn, pe Eschenmayer și Jacobi, pe Fichte și pe Schelling, dar mai cu seamă tribulațiile romantice pe seama „ironiei", cele derivate din Fichte și Schelling, variate de frații Schlegel, Solger, Tieck, Novalis. El accepta „ironia socratică" drept mod particular de a fi al dialecticii subiective, refuza însă generalizările ei (trădătoare) moderne, care îi confereau amploarea unui „principiu universal". Iată, în rezumat, numai cîteva din aprecierile sale tăioase : ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce este sublim, măreț și excelent în creațiile artistice obiective ; el este negativitate, dizolvare, distrugere, care nu ia nimic în serios, se joacă iresponsabil cu toate formele ; este exacerbare formală, supralicitare individuală, ancorată în dorințe, în loc de existență și acțiune, înlocuind gîndirea cu inima, spiritul cu sufletul ; este „o cvasituberculoză a spiritului" etc. În afara *Esteticii*, Hegel va analiza în 1826 moștenirea lui Solger, cu multe trimiteri la operele de artă analizate de el și la promotorii ironiei (v. 18, 206 ș.m.d.) : interesează nu atît Solger, cît Novalis, Tieck, Kleist ș.a., nu atît estetica lui personală cît ansamblul școlii romantice germane, în consens cu alte critici de aceeași natură din alte texte.

Pentru Hegel, realul serios era înlocuit prin exacerbarea romantică a ironiei, de aparența jucăușă, totul sucomba în „subiectivitatea particulară", „subiectivitatea arbitrarului", „extravaganța subiectivității". Acesta era miezul criticat : subiectivitatea, rezultat al unor monologări profetice lipsite de concept. Polemica era una *istorică*, ea confrunta sursele iluministe și clasice, din care provenea și cărora Hegel le rămînea îndatorat, cu disoluțiile „moderne" de natură romantică. Unele accente pot părea astăzi unilaterale, de un raționalism „obiectiv" prea linear. Acest antiromantism conținea însă numeroase elemente vizionare în raport cu un iraționalism ce se configura încă în timpul vieții lui Hegel și care avea să dobîndească notorietate după și pe baza înfrîngerii revoluțiilor din 1848. Dimpotrivă, la Hegel continuau să persiste ecourile iluminismului și ale revoluției din 1789 ; iar raționalismului său îi conveneau cel mai bine probele artistice datorate lui Schiller și mai ales lui Goethe.

În înfruntarea „ironiei romantice", Hegel lupta pentru luciditate. Și tot partea lucidității o lua întregul său efort favorabil științei ca supremă instanță a spiritului ; inclusiv „știința despre artă", pe care o socotea posibilă și indispensabilă. În evoluția sa Hegel trebuia să se despartă de Schelling, care cedase mitologiei prerogativele științei. Hegel voia să fie consecvent științific : el depășea „filosofemele" de dragul filosofiei, depășea chiar arta de dragul „științei despre artă". Prima direcție indică tot ce e mai valoros în gîndirea sa, a doua sugerează și limitele acestei gîndiri. Revenim, așadar, în altă tonalitate, la o temă intonată anterior : „*știința* despre artă este în timpul nostru și mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă deplină satisfacție. Arta ne invită să fie considerată de pe pozițiile gîndirii, și anume nu cu scopul de a o face să reînvie, ci cu scopul să înțelegem științific ce este arta" (24, 17).

Cel ce întreprinde o investigație atît a esteticienilor evocați de Hegel cît și a conținutului evocării lor, va recunoaște, în final, precumpănirea filosofilor artei față de profesioniștii empirici ai teoriilor de artă. Aceștia din urmă îi sînt utili mai cu seamă pentru aprofundarea unor distincte perioade și personalități artistice ; în schimb, estetica sistematică el o deduce din sistemele filosofice, mai cu seamă „clasice" germane, și din propriul său sistem filosofic. În ciuda tuturor opozițiilor față de Kant, în principal Hegel se conformează modelului kantian, și el, în efortul său speculativ-totalizator, pentru care era necesară elaborarea sistemului, ca din el să poată deriva și părțile lui constitutive. Astfel, posibilitatea se metamorfoza într-o nouă necesitate : de astă dată a esteticii.

IDEALUL ȘI REALUL. Hegel și-a conceput *Estetica* în trei părți : generală, particulară, individuală. El a pornit de la ideea generală a frumosului artistic ca „ideal", raportul acestuia cu natura și raportul dintre producția artistică obiectivă și capacitățile creatoare subiective ; apoi a

desfășurat succesiunea formelor particulare de plăsmuire artistică ; și a ajuns să examineze individualitatea frumosului artistic, ca sistem al artelor, al genurilor și speciilor lor.

Să pornim de la recunoașterea lui Garaudy că Hegel vrea să reconcilieze „dualismul idealului cu realul..." (66, 49). *Știința logicii* opera distincția între *das Ideale* (ceea ce este ideal) și *das Ideelle* (ceea ce este de natură ideală). Central în *Estetică* devine primul concept : „frumosul însuși trebuie conceput ca idee, și anume ca idee într-o formă determinată, ca *ideal*" (24, 113). În terminologia hegeliană, „idealul" este corespondentul adecvat al specificului artistic, al specificei sale dialectici ; aceasta, întrucît „idealul" este răsfrîngerea sensibilă a ideii, unirea liberă între lăuntric și exterior, generalitate și „individualitate vie" — echivalent al frumosului ca frumos artistic.

Echivalența din urmă era pentru Hegel indiscutabilă : el excludea „frumosul natural" din preocupările esteticii. Conform sistemului său idealist obiectiv, spiritul nega și depășea natura și toate dependențele ei, avîntîndu-se către propria sa libertate, desfășurată și multiplă. De fapt, se făcea abstracție de „natură" ca atare și nu de „naturalul" pe care arta îl implica în produsele ei ; și, de fapt, nici măcar de „natură", considerată anterioară și inferioară producțiilor umane libere, sau ajutător subordonată lor : frumosul din natură era privit ca un „imperfect, incomplet" reflex al frumosului aparținător spiritului, în schimb frumosul artistic — ca o frumusețe „*născută și renăscută din spirit*", dispunînd de o superioritate relativă pe scara devenirilor și de o superioritate absolută în măsura în care „spiritul este *ceea ce e veritabil*" (24, 8—9).

Supralicitarea spiritului într-unul atotstăpînitor merită amendată. Ea se împacă însă cu o complementară supralicitare a omului, a activităților lui, a adaosurilor esențiale pe care producția umană le instituie în lume și față de o lume preexistentă. Dintr-un exces de zel materialist, s-a putut propune o reabilitare a „naturii" în măsură să sub-

ţieze sau chiar să suprime latura activă şi creatoare proprie oricărei munci umane şi îndeosebi a celei artistice ; aşa a procedat un anumit antihegelianism, pe cît de materialist tot pe atît de nedialectic, care a ignorat activismul propriu subiectului uman dezvoltat de Hegel pe urmele lui Kant şi Fichte. În acelaşi timp e adevărat şi faptul că Hegel a spiritualizat saltul ontologic din sferele naturii într-ale umanităţii, chiar şi în intuirea înnoitoare a muncii în respectiva propulsare ontologică de sine, implicată din nou în autodezvoltarea spiritului : el a introvertit, astfel, ontologia reală *în* logica ideală.

Nu sînt rare la Hegel formulările exclusiviste, precum : „necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realităţii nemijlocite" (24, 159). Nu e vorba în această trecere, cum constată şi Adorno, de o *Aufhebung*, deoarece frumosul natural e considerat pre-estetic, incapabil de a genera altceva decît este el însuşi : „Frumosul natural moare fără ca să fie recunoscut în frumosul artistic" (41, 107), o cezură prea brutală între proza vieţii şi poezia artei, pe care — constată tot Adorno — arta mai nouă o va infirma prin „prozaismele" ei. În măsura în care Hegel se concentrează însă asupra noutăţii calitative a teleologiei umane şi a instituirilor prin muncă, el are mai degrabă dreptate ; cu atît mai mult cu cît saltul din ontologia naturii în ontologia omului el îl întemeiază şi pe continuităţi, nu numai pe suplimentări şi supliniri : *„în primul rînd*, natura din parte-i oferă omului cele trebuincioase şi, în loc să pună piedici în calea intereselor şi scopurilor lui, ea, din contra, li se oferă de la sine, favorizîndu-le pe toate căile. Dar, *în al doilea rînd*, omul are trebuinţe şi dorinţe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit. În aceste cazuri el e nevoit să-şi obţină îndestularea necesară prin mijlocirea propriei sale activităţi ; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemînare cîştigată, prin propriu efort şi să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se

dezvolte conform tuturor scopurilor sale" (24, 261).

Omul e legat de natură, dar prin activitatea sa se şi dezleagă de ea, se suplimentează axiologic în propria lui ontologie. Pe această cale a adaosurilor substanţiale apare şi „idealul", la intersecţia încă naturalului şi a spiritualului de pe acum constituit. Frumosul artistic se scutură de strîmtorile naturii şi se avîntă spre libertăţile muncilor spirituale. Între cufundarea în natură şi spiritualitatea cu totul desprinsă de ea, Hegel descifra acea „stare mijlocie sau intermediară, în care spiritul îşi înfăţişează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu şi-a dobîndit încă o formă mai înaltă, dar se străduieşte să potrivească în această legare una cu alta cele două laturi" — „această stare este în general [...] poziţia poeziei şi a artei" (24, 324—325).

Această consecinţă a sistemului hegelian va avea, la rîndul ei, multe consecinţe. Ca revers al măsurii factorilor sensibil şi spiritual, natural şi ideal, Hegel va resimţi şi nevoia echidistanţei, în privinţa frumosului, între înfeudarea faţă de natură şi totala spiritualizare. Ambele extreme îi apăreau ca neprielnice artei : gnoseologia mecanică, reductibilă la „simpla exactitate", „imitarea naturii", „concurenţa [artei] cu natura", „simpla imitare formală a ceea ce există" ; dar şi frecventele alunecări de la „das Ideale" către „das Ideelle", către un spirit nesusţinut corporal, volatil, efemer, gesticulînd în numele purităţii şi al purificării : „...lumea s-a săturat şi de populara naturaleţe în artă, întocmai ca de amintitele idealuri abstracte" (24, 167), care vehiculează „nebuloasa reprezentare a timpului mai nou despre ceea ce este de natură ideală..." (24, 250).

Că teoria „naturalistă" i-a displăcut lui Hegel, e de înţeles şi, în bună măsură, de acceptat. Mai interesantă, din partea unui idealist, este însă neaderenţa „la această manie a aşa-ziselor idealuri", de factură conservatoare, sentimentalistă romantică. La antipodul imitării slugarnice şi sterile a naturii, Hegel cerea „naturaleţea" ca garantînd

„lucruri mai pline de conţinut şi de viaţă în formă şi cuprins". Idealul nu se poate opri la ceea ce este nedeterminat şi interior, el trebuie să se exteriorizeze şi ca formă determinată omnilateral, printr-o „legătură cu această lume a relativului" — „fiindcă omul, acest centru desăvîrşit al idealului, *trăieşte* ; în chip esenţial, acum şi aici..." (24, 250). Încă în 1802 Hegel încercase să axeze pe raportul dintre finit şi infinit o teorie a idealului artistic din care să nu lipsească realul, care să poată fi conciliată, dimpotrivă, cu un fel de „realism" (v. 2, 299—301). Acum el conchidea : „...arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit şi nu trebuie să-l trateze ca pe ceva ce e numai rău, ci să-l contopească, conciliat, cu ceea ce este veritabil..." (24, 262). Hegel aparţinea unor spiritualisme faţă de ale căror extremisme opunea însă un ieşit din comun simţ real şi realist. Pentru el, arta era viabilă numai datorită vioiciunii şi vitalităţii. Ea este aparenţă a esenţei, situată „*la mijloc* între sensibilitatea nemijlocită şi cugetarea ideală" ; o stare de mijloc sensibil-suprasensibilă pe care văzul şi auzul, cele două simţuri umane superioare, „*teoretice*", n-o mijlocesc în zadar. „În felul acesta, sensibilul este *spiritualizat* în artă, pentru că în ea *spiritualul* se înfăţişează sensibilizat" (24, 44—45). Să nu nesocotim grafia formulei din urmă : Hegel dorea, fireşte, precumpănirea spiritului ; pe care însă îl implînta în şi îl împletea cu sensibilul, naturalul, realul. „Arta plăsmuieşte în forma fenomenului exterior, şi deci totodată natural" (24, 51), „arta este chemată să descopere *adevărul* în forma plăsmuirii artistice sensibile" (24, 61). Pentru el prima, aşadar, adevărul spiritual, dar într-o indestructibilă unitate cu o specifică realitate artistică. „Naturalul" este „ceea ce e viu şi simplu al artei ca artă frumoasă" (25, 9), un natural emancipat prin libertate. Hegel ţinea la dictonul lui Terenţiu, „*Nihil humani a me alienum puto*" (24, 52). Nucleul judecăţilor lui rămînea „îndreptarea" succesivă a omului. Concepută în trepte, artei i se rezerva doar anticamera filosofiei, oricum însă, ontologia

şi gnoseologia artei dobîndeau o articulaţie dialectică, pe care se vor întemeia multe ulterioare enunţuri ale esteticii.

Bloch numeşte esenţialul în filosofia hegeliană „*mijlocirea dialectică subiect-obiect*" (55, 36) ; şi tot el spune că „...*Sinele este omul care munceşte, care în cele din urmă îşi înţelege producţia şi o eliberează din înstrăinarea de sine*" (55, 42). Acesta este nucleul filosofic peren şi al esteticii, accentuat şi de Lukács în studiul *Estetica lui Hegel* (1951), un text marcat de epoca în care a fost conceput (v. 109). În orice caz, acesta este nucleul valorificărilor hegeliene din *Manuscrisele economico-filosofice* şi scrierile lui Marx de mai tîrziu. Multe ecouri din Hegel ar putea fi analitic dovedite în aprecierile lui Marx şi Engels despre artă, inclusiv cu adresă locală, precum, de pildă, preferinţa acordată „*shakespearizării*" comparativ cu „*schillerizarea*" (134, 531), echivalentă cu a nu uita „realul de dragul idealului" (134, 541) ; ceea ce concordă nu numai cu accentele de principiu invocate, dar şi cu efectivul interes al lui Hegel pentru Shakespeare sau Goethe, cel din etapa sa de maturitate, spre deosebire de tînărul Goethe şi mai ales Schiller, amendabili din punctul său de vedere în măsura în care plătiseră un tribut dezagreabil idealizărilor de factură romantică.

La rîndul său, Hegel valorifica, în ambivalenta descifrare a structurii artei, o seamă dintre intuiţiile predecesorilor şi contemporanilor săi. O astfel de intuiţie profundă îi aparţinea lui Goethe, depăşind aproximările unilaterale curente : „Natura n-are sîmbure, nici coajă, / Ea este dată dintr-o dată" — formulă statornic întipărită în gîndirea lui Hegel şi ulterior reactualizată tot de Lukács în *Estetica* (v. 110, 748—770). Arta nu e exclusiv spirituală sau exclusiv sensibilă, nu este doar interioară sau doar exterioară, numai conţinut sau numai formă. Ea uneşte „sîmburele" şi „coaja", ceea ce echivalează cu unitatea dintre general şi particular, esenţă şi fenomen, necesar şi accidental. Parafrazîndu-l tot pe Goethe, Hegel unea forma cu materia, într-o dinamică a deve-

nirilor succesive: „Materia care a primit formă este, la rîndul ei, materie pentru o nouă formă" (32, 35). Şi invers, se înţelege. Un conţinut cu o formă defectuoasă este un conţinut defectuos, deficient prin scăderile exteriorizărilor. „O operă de artă căreia îi lipseşte forma justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă..." (13, 248); caracterul defectuos al formei provine şi din *„mediocritatea [insuficienţa] conţinutului"* (24, 80); arta „transformă fiecare formă, în toate punctele suprafeţei vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului şi fac să apară spiritul..." (24, 160).

Primatul pe care Hegel îl conferă conţinutului (ideii, spiritului), se transfigurează dialectic, în aliajele sale particulare, într-o totalitate în care forma sensibilă, secundă răspunde şi ea pentru ansamblu, ca fiind cu adevărat co-responsabilă. În jocul viu al spiritului vitalizat, dominanta e dominată (şi invers). Existenţa în sine totalizatoare produce aceste simbioze şi transgresări. *Fenomenologia* o spunea limpede şi laconic: „Opera *este*..." (5, 227), „opera adevărată [...] este *faptul-însuşi*" (*die Sache selbst*) (5, 230); iar *Estetica* dovedea că opera „este" artistul. Laturile fuzionează în această omnilaterală existenţă. Forma *este* conţinutul ei, materialul *este* ideea exprimată, artistul *este* ceea ce făptuieşte şi făptuirea *este* realitatea pe care alţii o recepteazā: „în-sinele" *este* „pentru noi". Într-o lume armonios rotunjită, „die Sache selbst", fiinţa, fiinţarea, obiectul, ontologicul rezumă toate posibilele lor antinomii, ca şi antinomiile raportării noastre la ele.

Această ontologizare finală asigură artei o autonomie, distinctă de orice autonomism. Hegel s-a străduit să delimiteze arta de natură, ştiinţă, morală, religie, a socotit incorect să i se substituie „multiple alte conţinuturi şi interese ce-i sînt străine", „instruirea" sau „îndreptarea morală" sau influenţarea religioasă. Operele de artă subzistă „ca obiecte în sine libere şi infinite", pe care nu se cuvine „să le posezi şi să le întrebuinţezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi şi scopuri

finale" (24, 122). Arta este infinită în finitudinea ei, o aparenţă a esenţelor proprii, care trebuie contemplată cu o mare libertate interioară. Hegel a reluat cîteva dintre propoziţiile lui Kant, dar n-a insistat asupra „dezinteresării" judecăţii estetice de gust, fiindcă s-a grăbit să recoreleze dinstincţiile, să rearticuleze întregul în care, din nou, se înfrăţeau abstractul cu concretul, sensul cu semnul, libertatea cu determinarea. Opera *este* şi se confirmă în integralitatea ei. Opera înseamnă implicit crearea şi receptarea ei, artistul şi publicul. La nivelul fiecăruia se afirmă aceleaşi corelaţii, dar mai cu seamă corelaţia cu opera însăşi, garant al făuritorului şi temei al receptorului. Primatul ontologicului (uman şi umanizat) presupunea primatul obiectului artistic, în polemică explicită cu subiectivismele. Hegel consemna talentul şi geniul fără a le acorda o mare atenţie sau luminîndu-le din unghiul făptuirilor lor verificabile: contează „unitatea talentului şi a naturii lucrului" (5, 225), talentul modelează lucrul dar i se şi conformează. Geniul i se părea lui Hegel o capacitate generală de creaţie artistică autentică, talentul îl socotea mai degrabă şirul aptitudinilor particulare distincte de a se manifesta în produse diferite. Şi într-un caz şi în celălalt, impulsul natural se converteşte în creaţie spirituală; şi cu cît artistul este mai mare, cu atît va depăşi, în această conversiune, particularitatea, maniera, bunul plac — în direcţia generalităţii. Hegel îl sfătuia pe artist „să uite de particularitatea sa subiectivă şi de elementele ei accidentale şi să se cufunde din parte-i cu totul în obiect..." (24, 293). El ironiza cultul geniului, supralicitarea genialităţii de nimic supravegheate. Pentru el omul nu era ceea ce proclama, ci ceea ce făcea, nu ceea ce dorea, ci ceea ce făptuia: „iar vanităţii mincinoase care se încălzeşte la conştiinţa excelenţei interioare trebuie să i se opună acel cuvînt al Evangheliei: «îi veţi recunoaşte după roadele lor»" (13, 259), Contează nu atît artistul cît arta lui, contează artistul prin şi în arta lui, de dragul artei lui, care va conta apoi pentru noi, cei care o receptăm. Obiectul ca

statornic interpus între subiectul creator și receptor, obiectul ca suprem criteriu al valorii gîndului emis și captat, iată o constantă hegeliană. De fiecare dată cînd aducea vorba despre artist, Hegel o făcea prin prisma operei și pentru înțelegerea acesteia. „Căci ceea ce este de prim ordin și suprem nu este inexprimabilul, încît poetul ar fi eventual mai profund decît ceea ce înfățișează opera, ci operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, și adevărul care este el, *este* el [ca artist], iar ceea ce rămîne în interior *nu* este el" (24, 296).

Garaudy — despre estetica hegeliană : „Opera de artă prezintă trei caracteristici fundamentale. 1° *Ea nu este un produs al naturii, ci o operă umană*" ; „2° *Opera de artă se adresează simțurilor omului și trebuie, în consecință, să aibă un material* sensibil" ; „3° *Opera de artă are în ea însăși propriul ei scop*" (66, 385—386). Cît privește deosebirile față de Kant, ele s-ar putea rezuma la : a) trecerea de la un punct de vedere *subiectiv* la altul *obiectiv* și b) „Hegel acordă esteticii o dimensiune nouă, aceea a *istoriei*" (66, 387).

DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI : FILOSOFIA ISTORIEI, FILOSOFIA RELIGIEI. Istorismului implicit i se atașează istorismul explicit, al unei vizibile istorii. Și dacă, pentru a fixa locul pe care Hegel l-a atribuit artei în dezvoltarea spiritului, am asociat *Esteticii*, ajutător, *Fenomenologia spiritului* și *Filosofia spiritului*, atunci, pentru a evidenția modul în care a conceput Hegel dezvoltarea spiritului artei, va trebui ca, alături de *Estetică*, să invocăm — pentru început — *Prelegerile de filosofie a istoriei* și *Prelegerile de filosofie a religiei*.

Dealtfel, numeroase lucrări probează omogenitatea concepției. *Principiile filosofiei dreptului* schițează „împărățiile universal istorice" în „următoarele *patru :* 1) cea *orientală*, 2) cea *greacă*, 3) cea *romană*, 4) cea *germană*" (11, 386). *Filosofia istoriei reia* „diviziunea istoriei universale" și corelează filogeneza cu ontogeneza : „*Orientul*

[...] este vîrsta copilăriei istoriei" ; „cu vîrsta tinereții trebuie apoi comparată *lumea grecească*" ; „*Imperiul roman*" este „opera sobră a vîrstei de bărbăție a istoriei" ; „*Imperiul german* echivalează „*vîrstei bătrîneții*", acum spiritul și-ar fi dobîndit „maturitatea sa desăvîrșită" (20, 104—107). *Filosofia religiei* reia comparația dintre vîrstele istorice și vîrstele omului, copilăria, tinerețea, bărbăția, bătrînețea (v. 28, 158), cărora le corespund, de astă dată, „religia naturală", „religia individualității spirituale" (și, în cadrul ei, „religia frumuseții"), „religia finalității sau a intelectului", „religia absolută" — adică, iarăși, Orientul, Grecia, Roma, Germania. O ontologie socială eterogenă este logic omogenizată, procedeu care simplifică întrucîtva lucrurile, dar le și clarifică prin prisma viziunii împărtășite. Viziunea este idealistă în măsura în care totul se petrece în sfera spiritului ce se autodesăvîrșește și, în cele din urmă, se autosuprimă în absolut ; o mișcare de idei care rezumă, totodată, mișcarea realului, într-o istoricitate explicită și istoricizare consecventă. Marx va relua în *Introducerea* manuscriselor sale economice din 1857—58 ideea „copilăriei societății omenești" ca „treaptă care nu se va mai întoarce niciodată", făcînd distincția între „copiii rău crescuți" sau „bătrînicioși" și „copiii normali" — „grecii" (127, 685) ; prin această includere a celor două prime trepte în cadrul celei dintîi vîrste (căci pentru Hegel grecii erau mai degrabă adolescenți normali), Marx variază intuiția hegeliană, inclusiv în privința legăturilor firești dintre preponderența frumuseții și o anume etapă umană individuală și istorică.

Atît în *Filosofia istoriei* cît și în *Filosofia religiei*, înaintarea în vîrstă are permanent în vedere arta. Pentru Hegel, fiecare treaptă a istoriei include totalitatea propriilor ei manifestări, între care operele de artă dețin, de regulă, o pondere importantă. De aceea, aproape tot ce se afirmă cu privire la automișcarea istoriei și a religiei completează desfășurările *Esteticii*.

După cultul luminii, la perşi, sau scufundarea în senzualitate, la babiloneni şi sirieni, pentru preocupările noastre dobîndeşte o vădită însemnătate „religia naturală în trecere la o treaptă superioară", trecere fixată în religia — şi în arta — egipteană. „...religia egipteană este prezentă pentru noi în *operele de artă* ale egiptenilor, în ceea ce ne spun acestea conexat cu ceea ce ţine de istorie..." (28, 302). Potrivit schemei spiritualiste, Egiptul se luptă „pentru a se elibera din alcătuirile naturii..." (20, 206), el este încă pe jumătate aservit naturii, dar de pe acum tinde către libertatea spiritului. Dovada Hegel o vede în ambivalenţa Sfinxului, cel cu cap de om şi trup de animal, ca şi în alte mijlociri, încă enigmatice, ale „religiei fermentaţiei", între semn şi sens, figură şi spirit, sensibil şi spiritual. Egiptul, acest „gigantic meşter-constructor", e încă mai degrabă supus principiului morţii decît vieţii. Paginile consacrate, în ambele cicluri de prelegeri, istoriei, religiei şi artei egiptene dezvoltă intuiţiile *Fenomenologiei* şi circumscriu concepţia *Esteticii* despre treapta simbolică a artei. Sînt pagini remarcabile, în ciuda unor prea stricte unificări şi omogenizări logice ; absolut remarcabile, de pildă, sînt observaţiile cu privire la funcţia simbolică, dar totodată intermediară, a Sfinxului, intuit ca un concentrat al enigmei egiptene şi ca prevestitoare a propriei sale dezlegări. Vechiul şi noul se extrag dintr-o aceeaşi cunoscută poveste, marcînd tranziţia către lumea greacă ; nu fortuit s-a ivit la Teba tradiţionala plăsmuire egipteană ; la întrebarea pusă lui Oedip, „cine umblă dimineaţa pe patru picioare, la amiază pe două, iar seara pe trei ?", „Oedip dînd răspunsul că este vorba de om, a făcut ca sfinxul să se prăbuşească de pe stîncă" (20, 213). Legenda este întocmai explicitată în cealaltă lucrare : „*Enigma* este dezlegată ; *sfinxul* egiptean, potrivit unui mit plin de semnificaţie şi demn de admiraţie, este ucis de un grec, iar enigma a fost dezlegată astfel : conţinutul este omul, spiritul care se ştie pe sine liber" (28, 304).

Ultimul cuvînt egiptean este şi primul cuvînt grec. În filosofia istoriei, Hegel trece direct la acel „spirit frumos" care evidenţiază „lumea greacă" ; în filosofia religiei el descrie „religia individualităţii spirituale" ca divizată în trei : „religia sublimităţii" (iudaică), „religia frumuseţii" (elenă), „religia finalităţii sau a intelectului" (romană). Diferenţele de consecuţie nu sînt decisive : în prima dintre cărţile citate, Egiptul era înfăţişat ca reunind senzorialul (senzualul) şi spiritualul, cel din urmă evidenţiindu-se „sub forma gîndirii pure şi abstracte la iudei" — ca o sinteză, logic ulterioară, între orientali mai îndepărtaţi şi iudei ; în cealaltă parte, logicul se subordonează ceva mai consecvent istoricului, iudaismul fiind de astă dată interpus între Egipt şi Grecia. Unei corelaţii i se corelează alta, prin „religia sublimului". Modificarea de detaliu deranjează cu atît mai puţin cu cît iudaismul se poate exersa în mai mică măsură în plan artistic, cel mai puţin în planul artelor plasticizatoare — aceasta întrucît sublimitatea este o înălţare a spiritului deasupra naturaleţii, o idee măreaţă ce-şi neagă materialul în care mai este nevoită să se manifeste. Hegel vedea expresia laconică şi centrală a sublimităţii în formula de la începutul *Vechiului Testament*, „Dumnezeu a zis să fie lumină, şi s-a făcut lumină" — formulă pe care nu întîmplător o reţinuse şi *Tratatul despre sublim* de la începutul erei noastre (44, 321). „Aceasta este sublimitatea : natura este reprezentată ca total negată, subjugată, trecătoare" (28, 347), totul se concentra în cuvînt ca sinonim al unei nemăsurate puteri dumnezeieşti. Dealtfel, încă „*Fragmentul de sistem din 1800*" intuise consecinţele dependenţei omului de o Fiinţă absolut înstrăinată de om şi situat deasupra oricărei naturi şi naturalităţi : „Această religie poate fi sublimă şi terifiant sublimă, nu însă uman frumoasă..." (1, 427).

Hegel considera religia iudaică a sublimităţii, celebrînd un Dumnezeu unic, nesfîrşit şi atotputernic, faţă de care toate reprezentările sînt trădătoare, nu foarte potrivită pentru exteriorizările

artistice (excepţiile confirmă regula); spre deosebire de amestecurile naturale-spirituale egiptene şi, mai ales, de ceea ce în Grecia merită cu prisosinţă titulatura de „religie a frumuseţii". Hegel a fost un cunoscător exhaustiv al antichităţii elene, întreaga sa dragoste se îndrepta, în plan estetic şi nu numai, către această spiritualitate. Ea îi apărea dominată de o calmă şi încîntătoare, sieşi suficientă libertate a exteriorizărilor perfect adecvate interiorului; ca acea treaptă a spiritului ce se surprinde prin şi în „individualitatea frumoasă", cu deosebire printr-o capacitate nicicînd pînă atunci bănuită a plasticităţii şi plasticizării, care „preschimbă piatra în operă de artă". *Filosofia istoriei* distingea, în cadrul lumii greceşti, „opera de artă subiectivă", în care, prin joc sau cînt, omul în carne şi oase se postulează ca artist; „opera de artă obiectivă", cea mai importantă, în care religia zeilor greci ne apărea ca artă sculpturală; şi „opera politică", proprie democraţiei ateniene, în care Pericle se manifesta ca „om de stat cu un caracter antic sculptural", Zeus al Atenei, cum îl numeşte Aristofan, artist pe măsura lui Eschil sau a lui Sofocle. De astă dată putem remarca o oarecare inversare a tratării comparativ cu *Fenomenologia*: „Începutului *subiectiv* al artei greceşti", prin omul-artist, îi urmau acum „individualităţile obiective frumoase", operele plastice înfăţişînd zeii şi de fapt suprapunîndu-se zeilor. Aşa şi este mai convingător, obiectivarea se constituie în nucleu al religiei şi al artei, al unei religii-arte, fiindcă „zeii greci exprimă ceea ce sînt ei înşişi" (20, 238) şi ei sînt ceea ce exprimă, expresivitatea plastică *este* fiinţa şi fiinţarea lor. În toate aceste trei ipostaze, însă, „spiritul grecesc este artist care preschimbă materia în sens şi spirit" (20, 232), iar „această răsucire a naturalului la spiritual este chiar spiritul grecesc" (20, 237). Hegel era permanent încîntat de înflorirea frumoasă a frumosului vieţii greceşti în aproximativ numai 60 de ani, de la războaiele medice pînă la războiul pleoponesiac. *Filosofia religiei* explică în aceiaşi termeni miraculoasa ţîşnire ambivalentă şi

în sine rotunjită a umanităţii. Ea urmăreşte trecerile interioare, de pildă prin Prometeu, titan prevestitor al noilor zei şi al omului; prin Hercule, „singurul zeu care e prezentat ca om, om ce a fost strămutat printre zei" (28, 379) — perfect îndreptăţit, deoarece „...forma în care sensibilul exprimă pe treapta noastră divinul este figura *omenească*" (28, 387), deoarece „această religie este o religie a omenescului" (28, 390). Hegel insista, ca şi în *Estetică*, asupra acestei suprapuneri şi identităţi, sculptorii şi poeţii fiind cei care îi făcuseră pe greci să-şi cunoască zeii: „În *Zeus al lui Fidias* au intuit grecii pe Dumnezeul lor" (28, 386). Iată motivul pentru care tratarea „religiei frumuseţii" se transformă, pe nesimţite, în tratarea frumuseţii şi a artei, într-un capitol de estetică propriu-zisă. Homer, Anacreon şi Fidias, Eschil, Sofocle şi Aristofan devin probele doveditoare ale unei religii care este precumpănitor artă.

Ceea ce nu se mai putea spune despre „religia finalităţii sau a intelectului", nu întru totul religie, dar cu atît mai puţin artă, mai degrabă politică, pragmatism, proză. „...la romani apar *proza* vieţii, conştiinţa finitului pentru sine, abstracţia intelectului şi asprimea personalităţii" (20, 276), „spiritul roman a înfăptuit nefericirea nimicirii vieţii frumoase şi a conştiinţei" (28, 420). Aspectul din urmă este polemic, ca mai tot ceea ce a scris Hegel despre Roma antică şi, îndeosebi, despre arta ei. O artă pe care a considerat-o degradată şi obligatoriu degradată, în absenţa unei vieţi poetice şi a unei viziuni poetice despre viaţă. Grecii s-au inspirat de la egipteni, dar au ridicat această moştenire la cea mai înaltă treaptă artistică; romanii au preluat totul de la greci, dar „mitologia greacă apare la ei moartă şi străină", drept care Virgiliu şi Horaţiu nu au cum se măsura cu Homer; o convingere limpede exprimată încă din 1801: Virgiliu este un slab ecou după Homer („eine Nachübung") (2, 19—20). Arta începe să se estompeze ca principală sferă de autocunoaştere umană, religiozităţii indirecte — prin artă — îi ia în cele din urmă locul „religia absolută", cea pro-

priu-zisă, creştină, şi cea filosofic înălţată. *Filosofia istoriei* cuprinde pătrunzătoare pagini despre „Arta şi ştiinţa ca dizolvare a Evului mediu", pe care le va dezvolta celebra caracterizare a Renaşterii datorate lui Engels (v. 129, 329—331) : studiul antichităţii (umaniora), arta tiparului şi descoperirile geografice pot fi asemuite „cu *aurora*, care după lungi furtuni anunţă pentru prima dată din nou o zi frumoasă" (20, 383). O recunoaştere a superiorităţii Renaşterii faţă de Evul mediu, „ziua frumoasă" nepărîndu-i-se totuşi lui Hegel că s-ar converti în „ziua frumosului" : „măreţia poziţiei lumii moderne este aşadar această cufundare a subiectului în sine, e faptul că finitul se ştie pe sine însuşi ca infinit şi este împovărat cu opoziţia pe care este mînat s-o rezolve" (28, 438). După finitudinea prozaică a Romei, „spiritul german este spiritul lumii noi, al cărei scop este realizarea adevărului absolut ca autodeterminare infinită a libertăţii, a *acelei* libertăţi care are drept conţinut forma ei absolută" (20, 325) — a acelei libertăţi absolute, pe care Hegel o revendica orgolios pentru sine.

Trecînd de la conceptul frumosului artistic la o *„totalitate de forme şi trepte particulare"* (24, 82), lui Hegel nu-i rămînea decît să se conformeze propriilor premise şi desfăşurări. *Estetica* postulează *„trei* raporturi ale ideii faţă de forma ei de expresie artistică" : acea *„simplă căutare* a figurării" pe care o evidenţiază „forma *simbolică* a *artei*" (inclusiv *„în chip sublim"*) ; adecvarea deplină a formei artistice şi a conţinutului artistic pe care, prin *„figura omenească"*, o evidenţiază forma artistică *„clasică"* ; şi acea „formă *romantică* a artei" în care conţinutul devine „lumea *interioară"*, în cadrul unei noi neadecvări echivalente eliberării succesive de finitudinea formei artistice (24, 82—88). După care urmează corelarea treptelor particulare cu individualizările pe arte : a simbolicului cu arhitectura, a clasicului cu sculptura, a romanticului — pe rînd — cu pictura, muzica şi poezia. Sistemul estetic este pe deplin configurat, în lucrarea ce i se consacră şi în toate celelalte lucrări care îl lămuresc suplimentar.

SIMBOLIC-CLASIC-ROMANTIC. Constructivismul în triadă, trilateral, este notoriu în ansamblul filosofiei lui Hegel şi în părţile ei constitutive. *Estetica* aplică acelaşi principiu formal şi de conţinut, lăuntric şi exteriorizat. Împărţirea expunerii în general, particular şi individual este un prim nivel, pe care apoi îl detaliază structuri triadice tot mai limitate. Aproape fiecare moment în dezvoltarea spiritului apare ca mijlociu şi mijlocitor, între un anterior şi un ulterior, de regulă un inferior şi un superior. Logic şi istoric, el este prins în punctul median al unei treimi, după care cedează acelaşi loc şi rol următorului moment. Triada este formula pentru moment înmărmurită a devenirii neîncetate, „punctarea" unui proces continuu. Disociind laturile, s-ar putea spune că triada este rezumatul logic, îndeobşte preferat, al istoriei şi istoricului ; nucleul sincron al diacroniei.

Perimetrul mijlociu al sistemului estetic hegelian, cel pe care l-am numit „particular" cuprinde trei forme ale existenţei şi devenirii artistice : simbolicul, clasicul şi romanticul ; romanticul cuprinde trei arte preferenţiale : pictura, muzica şi poezia ; poezia cuprinde trei genuri de exprimare : epicul, liricul şi dramaticul ; drama cuprinde trei specii ale configurării ei : tragedia, comedia şi drama propriu-zisă. Pentru simplificare am indicat doar cîte o treime derivînd din fiecare ultimă secţiune a treimii anterioare, operaţia ar putea fi însă extinsă aproape la toate momentele înlănţuirii, în care o subspecie devine apoi supraspecie a altor trei specii, într-un iureş al ramificărilor, detaliate pînă la argumentele pe care Hegel le enumeră într-o ordine triadică, notîndu-le succesiv cu trei cifre arabe, latine şi greceşti (adesea fiecare în interiorul celeilalte).

Se vădeşte în această constrîngătoare „figurare" triunghiulară excesul de sistem, des incriminat. Evidenţa schematizatoare e surclasată, însă, prin

capacitatea fără egal a lui Hegel de a intui, prescurtat, bogăţia nesfîrşită a realului în chiar cadrul acestor scheme. Căci dacă presupusa succesiune de la simbolicul arhitectural la clasicul sculptural şi apoi la romanticul pictural, muzical şi poetic este o schemă, ea surprinde, totuşi, efective dominante proprii perioadelor istorice investigate, ca şi artelor pe atunci dominatoare. Şi, recapitulînd construcţia astfel obţinută, ne va mira mai degrabă adevărul decît falsul ei, nu unilateralitatea ci consubstanţiala ei multilateralitate.

Triada simbolic-clasic-romantic este revelatoare în acest sens. Ea exprimă întrupările artistice ale logosului în materialul sensibil corespunzător. Tudor Vianu: „Aşa obţine Hegel :1) noţiunea *artei simbolice*, în care logosul, luînd o insuficientă cunoştinţă de sine, nu se poate întrupa decît imperfect în sensibilitate ; 2) noţiunea *artei clasice*, în care logosul se concepe pe sine mărginit şi reuşeşte astfel să se întrupeze cu desăvîrşire în limitele sensibilităţii ; 3) noţiunea *artei romantice*, în care logosul se concepe în adevărata lui infinitate şi astfel nici o formă sensibilă nu-l mai poate concepe. Numai în cazul clasicismului există fuziune adîncă şi armonie între logos şi sensibilitate, pe cînd, în cazul artei simbolice şi a romantismului, logosul rămîne cel puţin în parte transcendent sensibilităţii. Locul naivului schillerian vine să-l ocupe clasicismul, în vreme ce acela al sentimentalului îl ocupă romantismul. Arta simbolică aparţinînd popoarelor orientale ocupă pe seama sa un loc pe care Schiller nu-l prevăzuse, dar de care cercetătorii ulteriori vor trebui să ţină socoteală" (174, 258-259).

Ni se propune o diviziune morfologică şi tipologică, în care „resturile" curentelor bine circumscrise istoric se extrapolează cu intenţii de generalizare maximă. Dualitatea ultimilor doi termeni este, în fond, cea care va preocupa întregul secol al XIX-lea şi începutul celui prezent, în accepţiunile diverse pe care tot Vianu le va capta ca ipostaze ale „dualismului artei" (v. 174, 155—264). Pe Hegel nu-l interesau însă clasicismul şi

romantismul (de pildă acel neoclasicism francez al secolului al XVII-lea pe care romantismul, tot francez, dar şi englez sau german îl vor înlocui în secolul următor), deşi el reţinea şi includea în generalizările sale datele acestor confruntări şi succesiuni de curente literare şi artistice. Ceea ce îl interesa era un unghi teoretic asemănător celui pe care George Călinescu îl va evidenţia drept clasic-romantic (şi baroc), cu amplificări succesive de la literatura spaniolă, prin literatura în genere, pînă la tipologiile omului şi creaţiei umane în ansamblu (v. 58, 343—357) ; sau ceea ce Wilhelm Worringer desemnează ca intropatie şi abstracţie, clasic şi gotic (v. 178). Această succesiune Vianu a marcat-o, de altminteri, cu limpezime : Schiller (*Despre poezia naivă şi cea sentimentală*) reprezintă „o pregătire a esteticii lui Hegel..." (174, 37), iar această estetică se prelungeşte în Worringer, de exemplu clasicul în intropatic şi romanticul în abstract (v. 174, 260). Tipologizarea sa Hegel o desfăşura mai degrabă genetic, „pe verticală", decît structural, „pe orizontală" ; cu toate că în analizele sale ar putea fi descoperite şi prefigurări ale structuralismului genetic — în consens cu presupunerea lui Lucien Goldmann de a fi fost acesta pentru prima oară fundamentat în filosofia lui Hegel şi a lui Marx (v. 75, 58—59).

„*Sănătatea* este *proporţia* [...]. Boala este *disproporţia*" (15, 556—557). Formula din *Filosofia naturii*, consonantă cu cea a lui Goethe, mai des invocată, ar putea fi privită ca motto pentru dihotomia clasic-romantic, şi chiar pentru trihotomia simbolic-clasic-romantic, căci în ochii dialecticianului, unui dezechilibru ulterior îi corespunde şi unul premergător structurii echilibrate : afirmaţia „mediană" trebuie pre- şi post-negată, pregătită şi suprimată. Prin suprapunerea exclusiv a „medianei" cu „sănătatea", sistemul îşi trădează conservatorismul : clasicului i se acordă cîştig de cauză atît în raport cu simbolicul cît şi cu romanticul, din punct de vedere cantitativ şi calitativ (ca valoare estetică propriu-zisă). Arta clasică era, în cele din urmă, echivalată cu arta ca artă, cu

o specifică sănătate artistică pe care a izbutit să o dobîndească numai vîrsta adolescentină și armonioasă a Greciei antice. Sistemul impunea o corespunzătoare depreciere a ceea ce premersese clasicului — prin disproporție și ruptură lăuntrică —, dar și a ceea ce îi urmase, superior ca interioritate spirituală, dar inferior ca artă. Worringer va răsturna demonstrația, în favoarea abstractului (primitiv, gotic, expresionist — într-un cuvînt, neclasic). Iar Adorno, din punctul său de vedere favorabil experimentalismelor, se va simți îndreptățit să califice estetica hegeliană drept „clasică și reacționară" (41, 107).

De fapt, siluirea istoriei, potrivit idealurilor estetice hegeliene dar și neoclasicismelor prelungite de mulți alți iluștri reprezentanți pe tărîmurile filosofice germane, conținea în cadrele ei și numeroase detalieri suple, inclusiv în privința epocilor artistice sistemic nedreptățite. Hegel știa să acumuleze observații pertinente cu privire la ambele „extreme" ale triadei sale. O dovadă clară a surclasării schemei prin detalii ne-o furnizează simbolicul. Știm că Hegel a desconsiderat, nejustificat, o bună parte din vechea artă extrem-orientală (de pildă chineză) și s-a limitat la prea puțin în privința ansamblului artei orientale, pe care a subsumat-o „pre-artei". Și totuși, comparînd, să zicem, epopeile indiene cu cele homerice, punctele de vedere filosofic preconcepute se înlănțuie cu altele clarvăzătoare, inclusiv în ceea ce privește saltul de la caracterul nemăsurat al Indiei la măsura inerentă reprezentărilor elene. Conceptul de simbol și cel de simbolism presupun o *„indiferență* a semnificației față de semnul său" (24, 312), o căutare doar a formelor artistice adecvate conținuturilor spirituale, *„o luptă* a conținuturilor care repugnă încă artei adevărate și formei tot atît de puțin omogenă cu el", „o continuă discordie dintre semnificație și formă" (24, 325—326). Constatările sînt axiologic depreciatoare, dar ontologic profunde, ele oferă o cheie în interpretarea supralicitării orientale, extensive, a „sensibilului nemijlocit" (ca sugerînd absolutul în chip simbo-

lic), a „lipsei de măsură a plăsmuirilor", a „amestecului grotesc al naturalului și umanului" ș.a.m.d. Observațiile lui Hegel privind nemăsuratul ca principiu indian al schimbării, sau sublimul psalmilor ebraici ca aproximare (negativă) a atotputerniciei, sau propensiunea egipteană către colosal surprind variațiile unei aceleiași dominante — neîndoielnic dominantă. După arta persană, indică și ebraică, Hegel s-a oprit din nou cu precădere la arta egipteană, deoarece respectivul nivel de împlinire a văzut în egipteni „adevăratul popor al *artei*" (24, 363). Era o artă simbolică prin excelență, care își găsea de aceea expresia în arhitectură și în ieroglife (nu în limba propriu-zisă), în imagini colosale și enigmatice totodată; dovadă piramidele, un „înveliș exterior în care zace ascuns un interior" (24, 365) sau din nou Sfinxul, „oarecum simbol al însuși simbolicului" (24, 369), ca și imaginea păsării Phönix, împrumutată din viața naturală, dar simbolizînd mistuirea de sine a existenței și a spiritului, dialectica vieții și a morții, căci viața își „pregătește în permanență singură rugul și se mistuie pe acest rug, astfel încît din propria-i cenușă să se ivească mereu viața nouă, proaspătă și întinerită" (20, 73), o transfigurare echivalentă cu purificarea, dar încă prinsă în impuritatea reprezentării pre-umane și, ca atare, caracteristică pentru Răsărit. Se amestecau în toate acestea disprețul și luciditatea, disprețul pentru ceea ce încă nu e și nu poate fi măsură, claritate, înțeleaptă limitare, armonie — toate proprii spiritului grec — și luciditatea în raport cu perfecțiunile caracteristice acestui stadiu de presupusă imperfecțiune.

Romanticul tinde, dimpotrivă, către perfecțiunea purificată a spiritului, motiv pentru a fi lăudat, dar, din nou, ca inadecvat nevoilor artei. Unitatea conținutului și a formei se rupe acum în favoarea celui dintîi, a limbii substanțiale și a limbajelor esențiale, „adevăratul conținut al romanticului este interioritatea absolută, iar forma corespunzătoare acesteia este subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenței și libertății sale"

(24, 528). Hegel era partizanul acestei interiorizări treptate, de natură muzicală și lirică (tonalități fundamentale ale romanticului), partizanul acestei disocieri de exterior, dar care surpa totodată îndreptățirea artei. În limitele schemei se pronunțau iarăși judecăți prețioase asupra morții romantice, spre deosebire de moartea clasică, despre răul faustic, despre onoarea cavalerească, despre iubire ca ideal suprem pentru romantici, despre fidelitate ca sentiment la rîndul lui dominator. Hegel invoca o seamă de autori din arte și națiuni diferite, poezia de dragoste înnoită prin individualizare (v. 24, 576), capacitatea picturii olandeze de a detalia circumstanțele vieții casnice obișnuite (v. 24, 603), supralicitarea obiectivității prozaice și a subiectivității sentimentelor ducînd, prin forme accidentale și prin umor, la „*decadența* artei romantice" (24, 618). Accidentalul ia locul substanțialului și se autosuprimă — deoarece substanțialul se descoperă integral în filosofie. „În zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii libertatea gîndirii, au pus stăpînire și pe artiști, făcînd din ei, după ce au fost parcurse și diferitele stadii necesare ale formei romantice a artei, așa-zicînd *tabula rasa* în ce privește materia și forma producției lor" (24, 614). Acesta este ultimul cuvînt al sistemului estetic, în a doua sa parte ; și va fi, din nou, ultim cuvînt în partea a treia, diagnosticul decadenței dramei moderne rimînd îndeaproape cu cel al formei romantice. Și totuși, imperativele sistemice mai vor fi date și uitării, de pildă în detaliata și entuziasta discutare a poeziei în ipostaza ei modernă...

Hegel își rezerva însă dragostea mare și constantă clasicului, artei elene, artei ateniene. Arta greacă „constituie fără îndoială supremul model" (20, 49), deoarece grecii se situează între extreme, „în media frumoasă" care este „medie a frumuseții", „treapta frumuseții" ca treaptă atinsă de conștiința greacă (24, 139—140). „Frumusețea clasică" este o tautologie, măsura, armonia, unitatea dintre sensibil și spiritual sînt frumoase și totodată

clasice, lăcaș al spiritului și formă umană, expresie și adecvare a umanului. „Idealul artei frumoase" este o altă tautologie, întru evidențierea împlinirii idealului anume prin forma clasică ; idealul mijlocește legătura senină între universal și particular, între determinare și libertate.

Sistematizînd mai departe triadic, deși mai puțin explicit, devenirea și dispariția formei clasice, Hegel prindea „mijlocia" ateniană între propriile ei premise de constituire și „disoluția romană". Grecia e negată de Roma, după ce negase Egiptul. Trecerea la arta clasică are loc prin „degradarea înaltei prețuiri și poziții a animalicului" (24, 455) și prin umanizarea zeilor, înnoirea fiind încifrată și în lupta zeilor noi împotriva zeilor vechi. Titanii sînt înfrînți și surghiuniți, unii dintre zei pendulau între natură și spiritualitatea liberă, Hefaistos celebra focul, Prometeu făcea deschiderea către arte, Ceres îi învăța pe oameni agricultura. Lui Prometeu, ca unui titan înfrînt, i se reducea la jumătate umanizarea. Specialiștii pot fi sau nu fi de acord cu asemenea detalii de interpretare, observațiile pe deplin sau parțial acceptabile sînt scăldate însă într-un continuu istorism, care el contează în primul rînd. Hegel iubea mitologia greacă, dar o considera mai degrabă „filosofemă" decît filosofie, adecvată mai degrabă artei decît științei gîndirii, el nu se sfia să-l amendeze chiar și pe Platon pentru insolitele sale amestecuri de mitologie și filosofie, mai apropiate artei decît științei. Neajunsul e consonant dominantelor epocii : „la Platon, totul este absolut obiectiv și plastic..." (24, 473), „pătarea gîndului cu forme sensibile" (24, 478) este cît se poate de prielnică plasticizării. Constatarea lui Herodot : „*Homer și Hesiod le-au făurit grecilor generația lor de zei*" (20, 230) Hegel o relua insistent, convins că plasticizarea artistică reprezintă nucleul întregii spiritualități elene, a filosofiei, politicii sau științei proprii momentului atenian de vîrf. Eroii mitologiei și ai războiului troian devin prototipi ai oamenilor de stat, ai filosofilor și ai artiștilor înșiși, modelîndu-i ei se modelează după chipul și

asemănarea lor. „...filosofii antici au fost [...] individualități plastice" (33, 359), epoca lui Pericle abundă de caractere sculpturale, Pericle este ca Zeus — al lui Fidias, cel autentic, cu care se identificase însuși Fidias. Se depășesc segmentările pe domenii de activitate, sculptorii sînt ca tragedienii iar aceștia sînt la rîndul lor ca filosofii, totul se derulează dintr-un unic principiu dominator, „sculptural", prefigurat de Homer și desăvîrșit de marile cicluri tragice. Pericle este „individul cel mai plastic modelat ca om de stat" (24, 373), așa este „marele Pericle" dar și „ușuraticul Albiciade", „divinul Sofocle", „moralul Socrate", iar Aristofan aparține și el „cercului acestor stele" (32, 399). Hegel acorda întregul său credit lui Aristofan, celui care în *Norii* voise să-l detroneze pe Socrate — concomitent, în *Istoria filosofiei*, cu o adevărată apologie a lui Socrate, ca paradigmă a slăvirii tuturor marilor spirite ateniene și a Atenei însăși. Dar despre Socrate și destinul lui, care „nu e numai destinul lui personal, individual romantic, ci tragedia Atenei, tragedia Greciei..." (24, 369), vom avea prilej să vorbim aparte.

Mai toți marii gînditori germani au fost fascinați de Grecia antică, au visat-o și au încercat s-o redobîndească. Era dialogul între un clasicism nou, pe cale de a fi pierdut, și un clasicism vechi prin care se căuta regenerarea. Clasicul fusese înlocuit de romantic, o știa prea bine și Hegel, lua act de evidență și i se împotrivea. „Problema «Hegel și romantismul» a fost în ultimul timp din nou derulată din aspecte diverse. Bineînțeles că despre un antiromantism al lui Hegel se poate vorbi numai într-un sens dialectic. Elemente ale concepției romantice despre lume sînt conținute în sistemul său ca depășite (als aufgehobene enthalten)" (46, 242), e opinia lui R. F. Beerling în studiul *Hegel și Nietzsche*. Sub titlul *Hegel și romantismul german*, Ernest Stere poate la început să enumere și el asemănările dintre un romantism hegelian intrinsec și cel profesat de un Fichte sau

Schelling (așadar, datele unui romantism mai degrabă filosofic decît artistic), după care trebuie să conceadă, însă, că reeditînd „intelectualismul poziției socratice, a fi liber presupune — pentru Hegel — ca o condiție fundamentală, cunoașterea", raționalism din care derivă și „critica subiectivismului, a poziției etice individualiste" (170, 187) ; „istoricește, abia în lumea greacă — ne spune Hegel — a avut loc saltul pe un plan de universalitate în care spiritul adîncindu-se pe sine a înfrînt limitele particularității și s-a eliberat pe sine însuși" (170, 188). În artă, Hegel dorea cu nesaț proporția, deși — sau pentru că — înțelegea și disproporția (vezi capitolul „Armonia în opoziții ; disonanța" din studiul lui Heinz Heimsoeth *Filosofia muzicii la Hegel* — 88, 194—201). Alături de el trudea, încă necunoscut și nevenerat, Schopenhauer, cel ce avea să fie validat de către o etapă ulterioară în măsură să accepte și să laude — chiar și îndurerat — disproporțiile ; iar după el avea să urmeze Nietzsche (v. 46), care la începutul activității sale va voi să unească „apolinicul" și „dionisiacul", spiritul clasic al sculpturii și spiritul romantic al muzicii în suprema artă a tragediei, ambivalentă și ambiguă.

Schopenhauer va lua partea „individualului romantic", Nietzsche va iniția regîndirea tragediei antice grecești, pe care o aprofundase încă Hegel ; dar el va și răsturna imaginea hegeliană a lui Socrate. Simplificînd, am putea spune că Nietzsche îi va atribui lui Socrate — ca disoluție în chiar interiorul spiritului atenian — ceea ce Hegel mutase în „disoluția romană", rece, prozaică, intelectuală, frustrată de patosul mitologiei și al artei tragice grecești. Nietzsche va trece de partea lui Aristofan, accentuîndu-i critica și deturnîndu-i-o în direcția necesară discreditării raționalismului modern. Socrate, cel „antidionisiac", cel îngust și limitativ „rațional", va ajunge vinovatul pentru toate degradările trecute și prezente (v. 146, 237 ș.m.d.).

Hegel este raționalist, încrezător în virtutea oblăduitoare și călăuzitoare a rațiunii. Socrate îi

este aliat, în ipostaza lui „apolinică", dar şi tragică. Pentru Hegel, clasicul este tragic şi tragicul este clasic ; antinomiile sînt ale unui echilibru suprem, echilibrul e de urmărit în şi prin antinomii. Socrate este, pentru el, emblema acestei unităţi în contrarii. Răzvrătirea lui Nietzsche împotriva lui Hegel trebuia să se convertească în răzvrătirea sa împotriva lui Socrate.

ARHITECTURA, SCULPTURA. Cea de a treia parte a esteticii lui Hegel o numim *individuală* numai într-un sens convenţional, anume în măsura în care se concentrează asupra *operei de artă* relativ circumscrise şi independente ; altminteri ea nu este cu nimic mai puţin generalizatoare decît părţile anterioare, dovadă şi intitularea ei ca „sistem al diferitelor arte". Este pe mai departe vorba de o configurare sistemică, în sine şi raportată la rest. Cele cinci arte evidenţiază, totodată, cele trei forme artistice : arhitectura este în principal simbolică, pînă să ajungă „înrudită spiritului" ea prelucrează natura exterioară anorganică potrivit unor raporturi simetrice, abstracte ale intelectului ; sculptura are forma clasică drept tip al ei fundamental, „trăsnetul individualităţii" frumoase mediază între exterior şi lăuntric, corporal şi spiritual, depăşind anorganicul prin organic şi simetricul prin viu ; pictura, muzica şi poezia sînt arte romantice datorită trecerii tot mai decise către subiectiv şi spiritual : pictura renunţă la materialitatea mecanică a arhitecturii şi la spaţialitatea sensibilă a sculpturii, muzica — la suprafaţa picturii, poezia — la ton de dragul cuvîntului. Traiectoria e a treptatei desensibilizări şi spiritualizări, conţinutul ideal se eliberează de forma lui sensibilă, de urmele materialităţii. Acestei eliberări în obiect îi coresunde o alta în subiect : vederea receptează formele şi culorile exterioare obiective, auzul, „simţ teoretic" mai spiritualizat, percepe sunetele, reprezentarea, care se adresează interiorului intuiţiei spirituale, captează arta cuvîntului. Negarea negaţiei ridică teza obiectivităţii şi antiteza subiectivităţii la sinteza dintre obiectiv şi subiectiv. Drumul

îl reface poezia, ea poate fi epică (sculpturală, obiectivă), lirică (muzicală, subiectivă) sau dramatică (fuzionat epică-lirică, obiectivă-subiectivă).

Detaliile împletesc din nou determinările sistemice constrîngătoare cu o libertate a desfăşurărilor capabilă să spargă şi să transgreseze cadrul prestabilit. Prima dovadă ne-o furnizează chiar prima dintre arte : arhitectura. Pe de o parte, ea corespunde, în interpretarea hegeliană, formei simbolice a artei ; potrivit cu principiul simbolicului semnificaţiile introduse în ea se *întrezăreau* doar în exteriorul mediului înconjurător ; pe de altă parte, istoria reală a arhitecturii îl obliga pe autor să recunoască împletirea ulterioară a acestei arte cu principiul clasicului şi al romanticului, contrar a ceea ce „trebuie-să-fie", de unde rezultau distincţiile între „arhitectura independentă, simbolică", „arhitectura clasică" şi „arhitectura romantică", între construcţiile din Babilon, India şi Egipt, templele grecilor şi bisericile goticului medieval.

Hegel descria monumentalitatea simbolizatoare a Orientului antic, turnul lui Belus, zidurile din Ekbatana, transformarea simbolică a forţelor naturii la inzi, obeliscurile, memnonii, sfincşii, labirinturile, piramidele egiptene, apoi trecerea treptată de la „independenţa" simbolică — de obicei dreaptă, abstractă, simetrică — la o arhitectură care „serveşte", la început pe morţi, iar apoi pe cei vii. În arhitectura clasică a grecilor „spiritualul este *despărţit pentru sine însuşi* de opera clădită", „arhitectura se pune în *serviciul* acestui spiritual, care constituie semnificaţia propriu-zisă şi scopul determinat al operei clădite" (25, 56). Umanizarea treptată, la greci, înlocuieşte înălţarea monumentală prin măsurata extindere în lărgime, nu sub forma unor mase enorme, fie şi comprimate pe sol, ci printr-o „mijlocie frumoasă" în simplitatea ei, jucăuşă şi diversă. Frumuseţea a slujit-o coloana — siguranţa dorică, graţia ionică şi fastuoasa lor îmbinare corintică — şi arhitectura romană, care începea să facă uz de arc şi de boltă. Arhitectura romantică, acea care şi-a aflat centrul ca-

racteristic în gotic și în a cărei reabilitare Goethe a jucat un rol de seamă, „îmbină în *unitate* arhitectura *independentă* cu cea care *servește*“, ea celebrează, în și mai mare măsură decît templul grec, casa, spațiul închis, învelișul, dar își suprimă totodată această funcționalitate, înălțîndu-se independent de ea, „*liberă pentru sine*“ (25, 78). Planul tehnicii servește aceeași triadă : bisericile gotice se înălțau de pe pămînt în văzduh, ca o săgeată semeață, se și lărgeau însă într-un dom în care era „spațiu pentru un întreg popor“ (25, 86) ; se revenea la simbolismul raporturilor numerice, subsumate unor semnificații mistice, laolaltă totuși cu o ornamentație fină și cu arabescuri variate.

Desfășurînd în cunoștință de cauză teza, antiteza și sinteza celor trei arhitecturi, Hegel urmărea multe detalii tehnice, inclusiv în privința materialelor și procedeelor de construcție. Arhitectura el o implica unor structuri spirituale de tip religios, atent la specificul ei funcțional și artistic. Monumentalitatea începuturilor o descria ca emanație a felului oriental de a fi,în acele timpuri și la respectivele popoare. Recunoscînd excelența goticului, pînă nu de mult socotit barbar și grosolan, Hegel aproximează o „temă germană“ ce avea să se prelungească pînă după pledoaria lui Worringer. În posesia unei superioare profesionalități, acesta nu va face decît să răstoarne demonstrația hegeliană, dînd goticului (abstracției) cîștig de cauză asupra clasicului (intropatiei). Hegel prestabilise dualitatea în înlănțuirile simbolic-clasic și clasic-romantic, artele de dinainte și de după cea clasică fiind (worringerian) „abstracte“.

Propria sa simpatie se îndrepta, însă, către clasicul prin definiție frumos ; iar interesul pentru arhitectura „frumoasă“ ceda locul celui resimțit pentru sculptura „frumoasă“, domeniul cel mai autentic al „frumosului“ : din anorganicul masiv și material, dominat de legile gravitației, „arta se retrage înapoi în interior“, sculptura echivalează „reîntoarcerii spiritului în sine...“ (25, 95). Pentru arta „abstractă“ a arhitecturii, atît de agreată de el, și Worringer va folosi termenul de „anorganic“

(v. 178). Pe Hegel îl atrăgea, în schimb, clasica organicitate a sculpturii, care îi apărea ca artistică prin excelență. În concepția sa, „sculptura în general pune în evidență minunea care constă în faptul că spiritul se încorporează în cea ce este cu totul material, prelucrînd această exterioritate în așa fel, încît el își devine prezent lui însuși în ea și își recunoaște în ea figura adecvată propriului său interior“ (25, 104). Grecii exprimă „idealul“ prin „*figura umană*“, Grecia antică e sculpturală prin unitatea organică dintre individual și substanțial, prin figura adecvată propriului său interior. Plasticizarea Hegel a surprins-o în zei, eroi, satiri, fauni, oameni sau figuri de animale, antropomorfizate. Rigiditatea misterioasă a figurilor egiptene nu era încă pe deplin sculpturală, după cum libertatea spirituală a reprezentărilor plastice creștine depășea sculpturalul spre pictural : în romantic, sculptura nu mai putea furniza celorlalte arte linia fundamentală de mișcare, ea cedează acest rol picturii și muzicii. Grecia antică rămîne, în caracterele ei și reprezentările lor, unica lume intim „sculpturală“. Ochilor figurării sculpturale, remarca subtil Hegel, le lipsește „*privirea*“, nu ca un neajuns, ci ca o necesitate derivînd din primatul corporalității sensibile ; numai pictura va putea să ia în stăpînire „acest gen de exprimare a sufletului“ (25, 126). Domnia corpului (ca atare însuflețit) impunea, în schimb, detalieri ale „așa-numitului *profil grec*“ sau ale „îmbrăcămintei“ ; după cum cerea luarea în considerare a diferitelor materiale folosite de sculptor : lemn, ivoriu, aur, fontă, marmură, metalul reclamînd alte exprimări decît piatra, piatra prețioasă altele decît sticla — o recunoaștere hotărîtoare pentru indestructibilitatea operei de artă în forma ei lăuntrică și exterioară.

Din examenul analizei hegeliene a sculpturii nu poate fi eludată, totuși, o stranie neconcordanță, anume că, în ciuda atașamentului principial deplin față de *această* artă, în comparație cu alte arte, ea ocupă o pondere efectiv redusă în *Estetică*. În

cazul arhitecturii, dacă avem în vedere natura colectivă a construcţiilor, absenţa aproape totală a numelor este explicabilă ; puţinătatea adreselor individuale este însă paradoxală în cazul unei arte prin excelenţă individualizată şi ca sursă şi ca efect *. Hegel transfera „sculpturalul" fie în consideraţiile sale generale la adresa Atenei, fie asupra celor particulare cu privire la „poezia epică". Exemplul suprem al prevalenţei principiului „sculptural" sînt şi se vor păstra eroii plastici ai războiului troian, descrişi de Homer. Ca filosof, Hegel avea preocupări de „literat", cuvîntul exprima pentru el tot adevărul, în mod paradoxal şi în artă, în ciuda faptului că aici el îl situa „dincolo" de artă. Hegel era dispus să continue discuţia cu privire la modul plastic şi cel poetic în care fuseseră în antichitate reprezentate suferinţele lui Laocoon ; sau să expliciteze profilul grec fie prin forma gurii lui Schiller (v. 25, 130), fire prin bustul lui Goethe sculptat de Rauch, de fapt chiar prin detaliile feţei lui Goethe (v. 24, 493—494). Dubla inconsecvenţă era salutară în ambele planuri : el accepta poezia şi mai accepta şi poezia modernă drept criteriu lămuritor pentru artă, pentru sculptură, pentru plasticitatea sculpturală. Goethe ca „grec" prin excelenţă este un paradox, dar unul fertil, întrucît ajută la depăşirea demarcaţiilor artificiale. Pare conform convingerii, după care epoca modernă nu era prea favorabilă nici sculpturii şi nici artei, faptul că se vorbeşte prea puţin despre Michelangelo ; în schimb, devine un corectiv hotărîtor al viziunii împrejurarea că se vorbeşte mult şi excelent despre Shakespeare. Orice sistem îşi poate avea un antidot în libertatea personalităţii care îl enunţă, dar care — dialectic — nici nu i se conformează pînă la capăt.

---

* Fidias, Miron, Policlet, Praxiteles, Scopas şi — dintre moderni — Michelangelo, Thorwaldsen, ajutător Jean-Baptiste Pigale, Christian Rauch, Johann Gottfried şi Rudolf Schadow, Peter Vischer sînt numele invocate ; în rest — zei şi eroi din mitologia greacă, beneficiind de sculpturi, sau împăraţi romani cărora li s-au ridicat monumente.

PICTURA, MUZICA. Importanţa modului de raportare personal o demonstrează mai convingător compararea capitolelor din *Estetica* dedicate picturii şi muzicii. În virtutea creşterii concreteţei pe măsura înaintării spre şi în romantic, ne-am putea aştepta ca ponderea detalierilor să se accentueze, chiar în privinţa numelor invocate. Aşa se întîmplă cît timp comparăm sculptura cu arhitecura, sau pictura cu sculptura — mai puţin însă în confruntarea muzicii cu pictura. Explicaţia e la îndemînă, o înlesneşte chiar Hegel : în domeniul muzicii „mă pricep mai puţin, fiind nevoit din acest motiv să-mi cer în prealabil scuze pentru faptul că mă mărginesc să indic numai puncte de vedere generale şi să fac observaţii izolate" (25, 289).

Că lui Hegel îi era proprie „o destul de cuprinzătoare cunoaştere a muzicii şi o mereu lărgită receptare a muzicii" (88, 162), poate fi adevărat în raport cu alţi gînditori din epocă — chiar în comparaţie cu Schopenhauer, care celebra muzica drept cea mai înaltă treaptă a artelor fără să manifeste, totuşi, un vizibil şi consemnat interes pentru compoziţii şi compozitori ; nicidecum însă în comparaţie cu propria sa cunoaştere şi receptare a picturii sau a poeziei. Dovada ne-o poate oferi acelaşi procedeu statistic, compararea referirilor la pictori * cu cele la compozitori **. Nici aceştia din urmă nu sînt puţini, dar ei sînt îndeobşte numiţi fără judecăţile de fond şi detalierile de execuţie tehnică reţinute în cazul unor tablouri. Cunoştinţele distincte în cazul picturii depăşesc categoric pregătirea muzicală, dar parcă ar sur-

---

* Cimabue, Correggio, Balthasar Denner, Duccio, Dürer, Van Dyck, Hubert şi Jan van Eyck, Fiesole, Ghiberti, Giorgione, Giotto, Jan van Goyen, Hogarth, Julius Hübner, Gerhard von Kügelgen, Leonardo da Vinci, Masaccio, Memling, Mengs, Michelangelo, Murillo, Aert van der Neer, Ostade, Perugino, Polignot, Rafael, Rembrandt, Reni, Rubens, Wilhelm von Schadow-Godenhaus, Jan van Scorel, Jan Steen, Teniers, Christian Friedrich Tieck, Friedrich Tischbein, Tiţian, Vasari, Wouwerman, Zeuxis.

** Bach, Durante, Gluck, K. H. Graun, Händel, Lotti, Marmontel, Mercadante, Metastazio, Mozart, Palestrina, Pergolese, J. F. Reichardt, Rossini, Sacchini, Spontini, Weber.

clasa și profesionalitatea în raport cu sculptura ; în această din urmă privință trebuie să avem însă în vedere și diversificările mai accentuate ale picturii renascentiste și postrenascentiste, comparativ cu sculptura greacă. Fapt este că analiza muzicii este la Hegel mai sumară și mai abstractă, deși cu multe idei interesante, urmărite în sine și raportat la Schopenhauer în studiul lui Heinz Heimsoeth, din care am citat (v. 88, 161—201). Abstractul tratării se justifică nu numai prin interioritatea subiectivă pe care muzica o ilustrează în ochii lui Hegel, dar și prin ideea lui Friedrich Schlegel, „arhitectura este muzică înghețată", pe care Hegel o citează în discutarea arhitecturii și o reia în capitolul muzicii : ca „un edificiu de tonuri", prin simetrie și euritmie, raporturi cantitative și constructivism, „... muzica poate fi comparată cu arhitectura" (25, 289). Structurilor genuin „abstracte" (pe care în muzică le îmblînzește vioiciunea sentimentelor) le corespunde, de astă dată, un caracter al raportării abstract, datorat însă unor cunoștințe lacunare...

Considerațiile despre pictură uimesc, dimpotrivă, prin gradul înalt al pătrunderii în țesătura artistică intimă. Socotită prima dintre artele romantice, în care „intimitatea sentimentului" vădește principiul subiectivității, forma picturală, lumina, clarobscurul, culoarea îi par lui Hegel mai „ideale" decît masa arhitectonică grea sau tridimensionalitatea corporalității sculpturale. Invocînd pictura medievală și renascentistă, cu tematica sa religioasă, Hegel concedea și drepturile imprescriptibile ale picturalului în peisagistică sau redarea scenelor cotidiene de viață umană „minoră". El insista atît asupra apropierii picturii de realitățile nemijlocit perceptibile, cît și asupra transfigurării lor cu ajutorul specificei „aparențe" formatoare : „...pictorul pîndește cele mai trecătoare mișcări, cele mai fugitive expresii ale feței, cele mai instantanee fenomene coloristice în această mobilitate și le aduce în fața noastră numai în interesul acestei vieți a răsfrîngerii, viață care fără el dispare" (25, 232). Observațiile despre „viața *momentană*" dobîndite

grație mobilității percepției vizuale, ne duc cu gîndul la enunțurile logicii hegeliene cu privire la „fenomen" și „aparență". Pictura se dovedește mai instabilă, mai jucăușă, mai variată decît sculptura (care are o stabilitate calmă și liniștitoare), spre vioiciune predispune desenul și coloritul, culorile de care cu temei s-a preocupat și Goethe ; „această magie a reflectării culorii", „lumina fluidă și lină a culorii, o aparență a însuflețirii" (25, 244), pe care au evidențiat-o cu neasemuită bravură un Leonardo sau Correggio.

Rediscutînd preceptul „ut pictura poesis erat", Hegel configura o înțelegere nuanțată a realismului, și pentru pictură și pentru poezia epică. „Pictura poate produce adesea efectele cele mai frumoase și mai artistice cînd se contopește viu și total cu figura reală, cu coloritul și cu expresia sufletească ale unui om existînd într-o anumită situație și într-un mediu determinat. [...] Aici realismul, cînd coincide cu adevărul artistic, este cu totul la locul său", spre deosebire de muzică, „explozie naturală a pasiunii", care trebuie să „înalțe expresia la nivelul unui element creat de artă și exclusiv pentru ea, pentru muzică..." (25, 336—337). Distincția subtilă între „naturalețea" picturii și „artificialitatea" muzicii explică disponibilitatea celei dintîi pentru realism — un avertisment pentru confruntările de mai tîrziu, în care un concept vizînd prin excelență artele reproducătoare a fost arbitrar extrapolat și asupra celor expresive. Apetența hegeliană pentru concretitudinea reprezentărilor picturale desfide propria-i accentuare a „idealității" în și prin această primă artă romantică. În cele trei trepte presupuse ale picturalului și picturii (faza bizantină, cea italiană și cea germană-olandeză) se accentuează în tot mai mare măsură „realitatea vie" și chiar „redarea obiectelor naturii", pînă la un amănunțit elogiu adus picturii olandeze pentru capacitatea ei de a scoate „mii și mii de efecte din luminile fugitive ale naturii, ca unele ce au fost din nou create de om" (24, 168—169). Hegel susținea „miracolul idealității" care, la antipodul „principiului iluzionării", se „înalță"

deasupra realității nemijlocite ; dar manifesta gratitudine și față de maeștri capabili să sugereze, prin aparența apariției, „același aspect pe care-l dă realitatea". Probabil că aceste două concomitente simpatii explică ezitarea în opțiuni cînd pentru pictura italiană, cînd pentru cea olandeză. Prima atrage prin „puritatea figurilor ideale și totuși absolut vii și individuale", de pildă la Rafael, care totuși „a fost întrecut [...] de maeștrii olandezi în peisaj și cu siguranță în colorit" (25, 207). Rafael este pictorul italian cel mai des și la superlativ invocat, ca intermediar echilibru între Giotto și Tizian, lăudați și ei pentru a fi început și încheiat această mică triadă. Că Hegel accepta varietatea stilurilor și a individualităților, se vădește și din cele spuse despre aportul lui Dürer în pictura și grafica germană, sau despre contribuțiile fraților Van Eyck, ale lui Rubens, Van Dyck, Rembrandt. Hubert și Johann Van Eyck sînt cu deosebire celebrați ca desăvîrșiți și fără de egal „sub aspectul profunzimii și al veridicității", în caracterizarea lor e implicat un întreg program realist, la antipodul abstractizărilor prea ideale și „tipice", un realism bazat pe „naturalețe", „fidelitate", „veridicitate" — după care se acordă, din nou, avantaj italienilor în „a îmbina interioritatea deplină și religiozitatea cu libertatea spirituală și frumusețea imaginației" (25, 279). Gustul clasicizant îl predispunea pe Hegel pentru Madonele „ideale" ale Renașterii italiene timpurii, dar el își mai și amenda acest gust în favoarea „realului", surprinzînd „contrastele stridente" la Michelangelo, „portretele magistrale ale lui Tizian", „plenitudinea" portretelor lui Van Dyck (prin care „își face intrarea omul"), excelența „tinerilor cerșetori ai lui Murillo", sau „prezentul propriei lor vieți" pe care olandezii îl puteau contempla la Rembrandt. Hegel pendula în analiza picturii între „ideal" și „real", Rafael îl fascina dar Rembrandt îl preocupa și el, dovadă deschiderea sa, integral „rembrandtiană", față de Shakespeare ; mutații către „real" pe care le vor prelungi Marx și Engels în

compararea lui Rembrandt cu Rafael și a lui Shakespeare cu Schiller...

În valorificarea picturii moderne, germane dar mai ales olandeze, Hegel ajungea departe, poate nu atît ca în analiza dramelor shakespearene, în orice caz mult mai departe decît în muzică. El trata muzicalitatea „abstractă" ca „idealitate" a tonalității sufletești și spirituale, ca „punctul" muzical în care se concentrează planul pictural. Considerațiile sale despre melodie, armonie, contrastele lor interioare sînt interesante, dar patronate de geometrismul pe care îl prevestiseră — în alte tratate — considerațiile despre Pitagora și raporturile numerice puse de pitagoricieni la temelia muzicii. Pentru Hegel muzica era reductibilă „la simple cantități și la modul lor exterior de a fi determinate, determinare ce ține de intelect" (25, 308) ; cunoscînd operele lui Gluck, oratoriile lui Händel, simfoniile lui Mozart, el nu le pătrundea integral ; pe acestea din urmă le numește dar nu le particularizează, creînd impresia că în *Flautul fermecat* îl preocupă mai degrabă textul lui Schikaneder decît muzica ; la fel ca atunci cînd discută adecvările și neadecvările dintre text și melodie în operele italiene. Că Johann Sebastian Bach e „un maestru a cărui genialitate grandioasă, autentic protestantă, originară și totuși oarecum savantă am învățat abia acum mai recent s-o prețuim iarăși în toată plenitudinea ei" (25, 348), e o împrejurare istorică, dar care luminează simbolic și întîrzierile lui Hegel în domeniul muzicii ; ceea ce nu exclude nicidecum observațiile pertinente, de pildă, cu privire la raportul dialectic dintre armonie și melodie la același Bach (v. 25, 330).

După pictură, muzica începe cu adevărat să domine viața culturală, cam în timpul vieții lui Hegel. Trecerea de la pictura italiană și olandeză la muzica germană confirma intuiția privind rolul precumpănitor *ulterior* al artei sunetelor — dar această împrejurare îi și îngreuia receptarea *concomitentă*. Hegel a urmărit atent evoluția lui Goethe, în schimb evoluția lui Beethoven i-a rămas necunoscută. Hegel era un literat, dispus de a

amenda „părerea absurdă despre atotputernicia muzicii..." (25, 305). Neîncrederea în exacerbarea „muzicalului" o va explica autocritic Thomas Mann după ce îi va explora pe „muzicalii" Schopenhauer și Nietzsche. Hegel era clasic și literar, el anticipa polemica la adresa romantismului filosofic de mai tîrziu, „muzical" în opțiuni.

Să răsfoim, ajutător, corespondența lui Hegel. Încă din 1809 Hegel lăuda vechea ființă gotică a orașului Nürnberg (v. 34, 277), ale căror catedrale și galerii de pictură, autentic germane, le va recomanda în 1826 soției și copiilor (v. 36, 119—120, 125). Hegel însuși relata familiei sale cele cîteva călătorii tîrzii efectuate în timpul vacanțelor universitare de toamnă *. Scrisorile abundă în observații despre opere de artă, în speță și cu deosebire din trei domenii : construcțiile orașelor vizitate, monumentele lor arhitectonice, catedralele și bisericile cu precădere ; muzeele vizitate, colecțiile lor de sculptură și îndeosebi de pictură ; reprezentațiile teatrelor de dramă și muzicale. Preferințele pot fi lesne desprinse : primează vizualul, plasticul, picturalul, în propriu-zisa pictură, în arhitectură și în teatru, combinat în cazul din urmă cu interesul pentru textul rostit sau cîntat ; Hegel pare a se odihni de abstracții scăldîndu-și privirea în minunile ce-i ies în cale, entuziasmîndu-se de orașe, mai mult de Viena decît de Paris, admirîndu-i pe vechii italieni, olandezi și germani în pictură, extaziindu-se de piesele lui Shakespeare dar și de teatrul muzical italian, de actorii și cîntăreții scenelor pragheze, vieneze sau pariziene, pe atunci la modă.

Hegel avea cunoștințe vaste în domeniul fiecărei arte, fără a fi propriu-zis un profesionist al lor (cu excepția poeziei epice și dramatice). În timpul amintitelor vizite el da dovadă de intuiții exacte dar și de naivități. Astfel, el argumenta superioritatea originalului picturii tînărului Hans Holbein „Madona cu familia primarului Meyer" de la Dresda față de copia de la Berlin (v. 35, 292—293) — copie obținută în 1821 de prințul Wilhelm al Prusiei și ajunsă ulterior la Darmstadt, și despre care în 1871 se va constata că ea este originalul, la Dresda pe vremea lui Hegel fiind de fapt o copie ; el recunoștea corect asemănarea dintre două tablouri disparate dar aparținînd de fapt aceluiași altar (v. 35, 355 și 507), dar se extazia în fața unei „opere minunate a lui Michelangelo", „o lucrare minunată și plină de spirit a celui mai de seamă maestru" (35, 360), care însă nu era a lui Michelangelo, după cum un alt pretins de el Michelangelo din Olanda (v. 36, 200) era tot un autor necunoscut ș.a.m.d. Să nu mărunțim însă perspectiva, Hegel descria pertinent orașe, palate, catedrale, tablouri, spectacole, el revenea la frații Eyck sau la Memling, la Correggio și Dürer, la Rossini și Mozart, vizita Schönbrunn-ul și Luvrul, comenta colecțiile Wallraf, Bettendorf și Boisserée, spectacolele de operă la modă. Îi plăcea la Paris, „această capitală a lumii civilizate" (36, 183), deși „...observi că de la Paris nu scriu cu atîta foc și entuziasm ca de la Viena..." (36, 197) ; nu adera nici la maniera unei trupe engleze de a interpreta *Othello*, gustul îi înclina pe mai departe spre clasic, deși lui Molière îi ținea cumpăna dreaptă Shakespeare, și deși, pe lîngă referirile la *Figaro*, cel rossinian și cel mozartian, mai amintea și de un avocat din Köln, care — cu alt prilej — călătorise cu el spre Aachen și „care purta întotdeauna asupra sa, ca pe o Biblie, *Faust* al lui Goethe..." (35, 355).

* În septembrie '21 la Dresda, în septembrie-octombrie '22 prin Magdeburg, Kassel, Koblenz, Köln, Bruxelles, Antwerpen, Amsterdam, Hamburg, în septembrie-octombrie '24 prin Dresda, Praga și Viena, în august-octombrie '27 prin Kassel, Ems, Trier, Metz, Paris, Bruxelles, Weimar.

POEZIA. Ernst Bloch : „Estetica lui Hegel este decisiv orientată către poezie, în timp ce precumpănirea o au artele plastice la Winckelmann și muzica la Schopenhauer" (55, 281). N. Hartmann : „Poezia este pentru el cea mai sus și mai importantă dintre arte ; și anume, pentru că este cea mai spirituală și în ea spiritualul se privește pe sine la modul cel mai adecvat" (84, 561). Aceste

constatări se verifică și cantitativ : cam două cincimi de text, însumat cu tot ce se spune în primele părți ale *Esteticii* despre poezie și cu ajutorul ei, echivalează cu o bună jumătate din materialul artistic ilustrativ al tezelor teoretice. Arhitectura, sculptura, pictura, muzica — laolaltă — și poezia, singură, iată capetele unei balanțe pe care o va pricepe simplu oricare cititor al prelegerilor ; balanță care, dacă vom avea în vedere scrierile din tinerețe și corespondența, se va dezechilibra net în favoarea poeziei anume. Dincolo de această aritmetică, algebra nu este nici ea dificil de pătruns. Amintita contradicție ne întîmpină acum cu toată claritatea : poezia ar trebui să fie *una dintre arte*, ultima, care ne și duce în afara domeniului artelor — dar ea se mai dovedește a fi și *arta* ca atare. Hegel n-a uitat consecințele sistematicii sale : „arta mai întîi numai își caută conținutul ei adecvat, apoi îl găsește și, în sfîrșit, îl depășește", iar poezia „trebuie concepută în esență ca ieșire din sensibilul real și degradare a acestuia..." (25, 366). Numai că degradarea în plan sensibil înseamnă înălțarea în plan spiritual și atașamentul pentru conceptualizări se atașează firesc de această înălțare înrudită filosofiei. Hegel era fidel propriilor premise cînd, ca filosof, celebra în poezie mai mult decît artă. Acesta este adevărul, care mai este însă și un adevăr parțial, datorită infidelităților intervenite în chiar modul de a celebra înălțimea dobîndită de poezie și, retroactiv, de a nedreptăți celelalte arte. Pietrei, culorii sau tonului „nu-i corespunde decît un cerc *limitat* de reprezentări artistice" (25, 365), observație corectă din punctul de vedere al sistemului filosofic de ansamblu, nu și din cel propriu-zis estetic, pentru care tocmai limitarea (de pildă, prin idealul sculptural, centru al „idealului") *este* garantul reprezentării artistice. Modificările cu privire la autenticitatea și adecvarea specifică artei se vădesc și din împrejurarea că, dacă sistemic Hegel ar fi trebuit să rezerve poeziei locul rezervat ultimului dintre artele romantice, artistic deja inadecvat, în capitolele despre poezie implîntarea acesteia în romantic este arare-

ori pomenită, de fapt asigurîndu-i-se o expresă universalitate : „poezia nici nu este legată exclusiv de vreuna dintre formele determinate ale artei, ci devine arta *universală* care poate elabora și exprima în orice formă orice conținut capabil să ia loc în general în imaginație..." (25, 365). Această extensiune corespunde și ea orientării filosofului și, în mare măsură, adevărului istoric, dar surclasează întrucîtva cadrul sistemic al teoreticianului artei. Se înmulțesc corectivele față de triada prestabilită : nu numai arhitectura își poate transcende determinarea simbolică, dar și poezia se poate retroactiv valida ca premergătoare romanticului. Hegel își mlădiază din mers structurările, artele „romanticului" se dovedesc a fi mai degrabă pictura și muzica, spre deosebire de poezie care se dovedește a-și fi înregistrat cele mai importante cuceriri în faza clasică, după ce a acumulat, în prealabil, multe valori simbolice și înainte de a le fi configurat pe cele romantice.

Poezia a fost „învățătoarea universală și pretutindeni prezentă a genului uman" (25, 371). *Ultima* artă într-o sistematizare, ea este arta *principală* într-o altă perspectivă, asimilînd celelalte arte în propria-i superioritate. Mutația viziunii nu e trădătoare, căci sinteza trebuia să fie situată nu numai *după*, ci și *deasupra* tezei și antitezei. Așa se va întîmpla și cu poezia dramatică, sintetizînd poezia epică și lirică într-o superioară unitate (nu tot asfel se va întîmpla însă cu „drama propriu-zisă", care va fi privită ca mai degrabă degradînd tragedia și comedia, după cum și comedia, mai ales cea modernă, va fi în principal analizată ca o degradare a tragediei). Acum poezia era, în orice caz, definită ca „totalitatea care unește în sine cele două extreme, adică artele *plastice* și *muzica*, pe un plan superior, în domeniul interiorității spirituale înseși" (25, 358). Poezia era singura artă care, ca artă, atingea „universalitatea gîndirii", unind teritoriul intuiției sensibile cu cel al spiritualității propriu-zise. „*Intuiția sensibilă*" proprie poeziei, este sensibilă și suprasensibilă, dacă alte arte rămîn „limitate" în și de către sensibil, „arta

cuvîntului posedă, în ceea ce privește conținutul și modul său de a-l expune, un cîmp nelimitat, mai întins decît celelalte arte. Orice conținut, toate obiectele spirituale și naturale, toate evenimentele, istoriile, faptele, acțiunile, stările interioare și exterioare pot fi cuprinse de poezie și elaborate de ea" (25, 363). Spirituale și naturale, interioare și exterioare, suprasensibile și sensibile : aceasta ar fi chiar definiția „idealului artistic", de astă dată copula „și" vrea să sugereze, însă, că poezia e o artă mai mult decît doar artă, unind în sine artisticitatea celorlalte arte și începînd să o și suprime de dragul gîndirii conceptuale, filosofice.

Așa se explică și reintroducerea largă în discuție a unei teme esențiale pentru Hegel, despre „poetic" și „prozaic". „Proza" și „prozaizarea" mai apăruseră, ca momente ale deteriorării, de pildă în compararea mitologiei sau sculpturii romane cu mitologia sau sculptura greacă. Pericolul „prozaicului", planînd asupra artei ca atare, se manifestă din plin în raport cu „poeticul" poeziei, în a cărei vecinătate se află. Poezia este acel vîrf al artei care nu mai este de tot artă, care începe să devină altceva. Iar „prozaicul" este gîndirea de dincolo sau de dincoace de artă, ca o gîndire augmentată sau deteriorată în conținut, dar oricum gîndire. Hegel nu clarifica pe deplin relația dintre dincolo și dincoace, mai mult sau mai puțin decît poezia, superior sau inferior ei. Inferior, în orice caz, sub raportul adecvării și al omogenității poetice : o disfuncționalitate, o „ființare-pentru-altceva".

„Conștiința *prozaică* privește vastul material al realității conform legăturii dintre cauză și efect concepută de *intelect*, scop și mijloace și alte categorii ale gîndirii mărginite și, în general, conform raporturilor exteriorității și ale finitului" (25, 373). Exterioritatea față de poetic era în cazul de față și o inferioritate, o mărginire în planul explicitărilor finite și limitatoare — în genul didacticismului plat. Particularizînd poeticul vizavi de prozaic, Hegel relua caracterizarea „idealului" și a plăsmuirii artistice sub forma unui *„fenomen real"*, adică omogenitatea ambivalentă de conți-

nut-formă, substanță-fenomen, interior-exterior. „Numai această unitate vie, plină de suflet, proprie organicului, este capabilă să dea naștere poeticului în opoziție cu finalitatea prozaică" (25, 382). Opera de artă și părțile ei constitutive dobîndesc o relativă autonomie a organicului de sine și pentru sine, în cadrul căreia se înaintează mai lent decît în judecățile intelectului (o remarcă generală pe care o va prelungi și analiza înaintării încetinite proprie epopeii). Prozaicul este strădania intelectului de a spune *„ceea ce* este, și *cum* este, fără să-l răstălmăcească și fără să-l elaboreze poetic" (24, 387) ; chiar fără să-l tălmăcească prin hotărîtoare adaosuri subiective. Adresele se lămuresc atunci cînd Hegel se referă la istoriografie și oratorie ca genuri de reprezentare „în proză". Herodott, Tucidide, Xenofon, Tacit urmăresc evenimentele în realitatea, succesiunea și înlănțuirile lor cauzale. Oratorul are în vedere aceeași conexiune teleologică, pe care o luminează cu ajutorul intelectului în vederea unor ameliorări practice. Dimpotrivă, opera de artă nu se urmărește decît pe sine, nu urmărește decît crearea și receptarea frumosului — o încheiată în sine independență, în care activitatea artistică nu este instrument sau accesoriu ajutător, ci este proprie întemeiere și propriu scop. În reprezentările prozaice decid rigurozitatea distincției și inteligibilitatea deplină, „în timp ce metaforicul și figuratul în general sînt totdeauna relativ neprecise și improprii" (25, 403). Majoritatea acestor observații comparative acordă avantaj poeticului în raport cu prozaicul (precum încă Aristotel, în compararea artei cu istoriografia). Cînd și cînd Hegel alătură însă „intelectul" de „gîndire", formele mai puțin evoluate ale „prozei" de o raționalitate proprie filosofiei științifice, caz în care avertizează arta de pericolul ambelor devieri, „în cotidianul și banalul prozei" dar și „în tonul și felul de a vorbi al cucerniciei științifice sau în acela al speculației științifice". Relațiile proprii intelectului și categoriile gîndirii, judecățile și raționamentele despuiate de intuitivitate „ne transpun îndată din

domeniul imaginației în alt cîmp. Totuși, în această privință, linia de frontieră unde încetează poezia și începe prozaicul nu poate fi trasă decît cu greu și, în general, ea nu trebuie să fie indicată cu precizie absolută" (25, 405—406). Arta este gîndire intuitivă sau intuitivitate a gîndirii, ea trebuie să evite orice „dincoace" sau „dincolo", pe care poezia le poate totuși mai puțin evita decît celelalte arte, deoarece cuvîntul acumulează reflexe intelective și superior spirituale. Hegel era suficient de suplu pentru a nu respinge integral — mai ales din experimentările poetice germane noi — nici reflexivitatea filosofică și nici interesul realist pentru viața cotidiană și chiar banală. El refuza „poezia didactică" anume pentru prozaismul ei, în parte accepta în schimb „poezia ocazională", de la odele lui Pindar și pînă la *Werther* de Goethe. Toate acestea în virtutea recunoașterii delimitării de principiu a artei de „înălțarea religioasă și numai *religioasă*" sau de „instruirea, moralizarea, agitația politică sau simpla pierdere de timp și distracție" (25, 394), dar și a concomitentei înțelegeri a ei ca formă specifică a gîndirii.

„Proza" și „prozaicul" pot fi discutate, se înțelege, nu numai în planul distincțiilor logice, dar și a celor istorice. Acest din urmă plan, indisolubil legat de avatarurile epocii moderne și presupusa criză a artelor, este central pentru diagnosticarea măsurii clarviziunii și prejudecăților hegeliene. Pe de o parte, prin „proza vieții" mai noi, Hegel prefigurează constatări sociale din *Manifestul Partidului Comunist* în genul : burghezia a desființat „toate relațiile feudale, patriarhale, idilice", „ea a înecat fiorul sfînt al extazului pios, al entuziasmului cavaleresc, al sentimentalismului micului burghez în apa înghețată a calculului egoist", „tot ce e feudal și static se risipește ca fumul, tot ce e sfînt este profanat, și oamenii sînt în sfîrșit siliți să privească cu luciditate poziția lor în viață, relațiile lor reciproce" (123, 468—469) — constatări confirmate și de către prevalența treptată a unei proze literare efective, pe care Hegel n-a apucat s-o cunoască, dar pe care (vom vedea) a

prezis-o de asemenea. Pe de altă parte, conservatorismul hegelian se vădește în aceeași privire, ca latură a ei consubstanțială. Căci „prozaicul" este prilej pentru Hegel și de a înjosi „frumosul natural" și de a deplînge răspîndirea unor experiențe artistice inedite, ca neconforme idealului clasic al artelor. Adorno insistă asupra acestui neajuns (v. 41, 106—107), iar Lukács explicitează cu precădere luciditatea socială a intuițiilor hegeliene prospective — dar îi rămîne îndatorat lui Hegel și prin judecățile sale de gust cam conservative.

Poezia găsește în Hegel un comentator avizat, cu deosebire în ceea ce privește Antichitatea, apoi Renașterea și Iluminismul. Poezia fiindu-i atît de familiară, Hegel își putea permite investigații diverse și nuanțate de formă, mijloace și procedee. Cîte observații privitor la simbol și metaforă, ritm și rimă, aliterație și asonanță ; sau remarci despre ghicitoare, fabulă, epigramă, sonet, șestine, canțonete, balade, poeme didactice, satire, despre dicțiunea poetică sau caracterele cu care autorii își înzestraseră personajele. Că Hegel se afla în posesia milenarelor acumulări poetice, în virtutea cărora își putea orchestra viziunea și asupra genurilor poeziei, reiese și dintr-o enumerare a poeților invocați de el cu diverse prilejuri, mai mulți și mai reprezentativi decît pictorii pe care-i avusese în vedere *.

* Alceu, Anacreon, Angelus Silesius, Ariosto, Aristofan, Arndt, Arnim, Blumauer, Boccaccio, Bodmer, Börne, Breitinger, Brentano, Bürger, Calderón, Calinus, Camoēs, Cervantes, Chateaubriand, Cicero, Claudius, Corneille, Dante, Delille, Diderot, Ennius, Eschil, Esop, Euripide, Firdusi, Fontenelle, Goethe, Goldoni, Hafiz, Hariri, Hartmann von Aue, Hauff, Heine, Heinse, Herder, Hesiod, Hippel, Hoffmann, Homer, Horațiu, Hölderlin, Iffland, Iuvenal, Johnson, Kalidasa, Kleist, Klopstock, Kotzebue, Körner, Kügelgen, La Fontaine, Lessing, Lucan, Lucian, Lucrețiu, Macpherson (Ossian), Marmontel, Milton, Molière, Moreto y Cabana, Müllner, Nisami, Novalis, Ovidiu, Parny, Paul Jean, Pausanias, Persius, Petrarca, Pfeffel, Pindar, Plautus, Plinius, Plutarh, Racine, Ramler, Rousseau, Rückert, Saasi, Sachs, Safo, Schikaneder, Schiller, Schlegel A. W., Schlegel F., Scott, Scribe, Seneca, Shakespeare, Sofocle, Solon, Sterne, Tasso, Terențiu, Teocrit, Tieck, Virgiliu, Voltaire, Voss, Wieland, Xenofon.

EPICUL. În privința delimitărilor pe genuri diferențiate sistemic și istoric din interiorul artei, Schelling și Hegel au înnoit concepția anterior predominantă — demonstrează M. S. Kagan în *Morfologia artei* și conchide: „Cuceririle obținute în acest plan de către Hegel pot fi îmbogățite, completate și dezvoltate, dar ele rămîn pînă astăzi, și credem că vor rămîne pentru totdeauna, valabile fără a mai trebui să fie supuse unei reevaluări radicale" (96, 99).

Totul se înlănțuie la Hegel, pînă și atitudinile sale partizane: în măsura în care artele plastice îl preocupaseră mai mult decît muzica — poezia epică îl interesează mai mult decît poezia lirică. Epicul „înfățișează înaintea reprezentării interioare totalitatea dezvoltată a lumii spirituale, repetînd astfel în sine principiul artei plastice care face să fie intuit însuși lucrul ca obiect real" (25, 435). Fiecare atribut în parte îi justifică simpatia: totalitatea, interioritatea, plasticitatea, obiectivitatea. Epicul în genere și epopeea în speță i-au reținut îndelung atenția; laolaltă cu sculptura și tot pe baze mitologice, ele evidențiau excelența elenității. Era vorba despre un unic triumf al obiectului artistic și obiectivității de sine estetice, de astă dată în posesia aprofundărilor lăuntrice și spirituale proprii cuvîntului.

Pentru Hegel, epopeea obiectiva spiritul întreg al cîte unui popor, ea reprezenta „biblia unui popor", acea primă carte esențială în care se răsfrîngeau „bazele adevărate ale conștiinței unui popor" (25, 443). Din categoria „bibliilor epice" nu fac parte, datorită supraordonărilor religioase, nici cele două testamente ale *Bibliei* propriu-zise, nici *Coranul*; fac în schimb parte *Ramaiana* și *Mahabharata*, și cu osebire *Iliada* și *Odiseea*. „...epopeea trebuie să fie reprezentarea obiectivă a unei lumi întemeiate pe sine însăși și realizate din cauza necesității ei, lume de care poetul este încă apropiat prin propriul lui mod de a-și reprezenta realitatea și cu care el se știe identic, totuși opera de artă care înfățișează o astfel de lume este și rămîne *produsul liber* al individului"

(25, 445). Nimeni altul nu a intuit cu profunzimea lui Hegel *măsura* între apropierea de obiect și depărtarea relativ autonomă de el, între necesitatea lumii înfățișate și libertatea artistului. Hegel considera obligatorie prezența cîte *unui* mare poet (Homer) care să poată centra diversitatea situațiilor și a întîmplărilor pe cîte un *unic* eveniment (războiul troian), în centrul căruia să se afle cîte un *unic* personaj (Ahile). Că despre Homer nu știm prea mult, i se părea firesc: subiectul este obligat să se retragă în fața obiectului epic, „să dispară în acesta", contează „produsul, și nu poetul", oricum produs al unei spiritualități unice. „Comunitatea substanțială a vieții și a acțiunii obiective" o intuiește, anume, o subiectivitate îndrăgostită nu de sine ci de lumea ei, nu de propriul său liber arbitru, ci de libertatea obiectului de a se desfășura și de a se lăsa desfășurat. Acest obiect se află într-o stare *„eroică"*, stare și totodată stadiu, situat la mijloc, între necizelarea incipientă și moleșirea finală. Această stare eroică de autocunoaștere a „spiritului național" în ansamblul lui, statornică și descătușată, determinată și jucăușă, sculpturală și de o mare diversitate lăuntrică, bazată pe o situație și pe multe conflicte, pe starea generală a poporului și pe fapta individuală a unui reprezentant al său eminent, putea fi cel mai bine localizată — precum în *Iliada* — în timpul *„stării de război"*, un război purtat chiar pentru ființa „națională", dar și în virtutea unei acțiuni *„universal-istorice"*. Fundalul epopeii este „o întreprindere națională în care să se poată întrupa totalitatea spiritului unui popor cu prima prospețime a stărilor lui eroice", nu însă la nivelul nediferențierilor originare, ci al unui „scop *particular*" în măsură să înnoade într-un ansamblu coerent „toate laturile caracterului național, ale credinței și ale acțiunii naționale" (25, 467). Din pricina acestei esențializări, va rezulta nu „o acțiune ca acțiune, ci un eveniment" declanșat, al tuturor peripețiilor, ca întoarcerea lui Odiseu în Itaca sau mînia lui Ahile. Dacă însă în dramă caracterul „își croiește el *însuși* soarta", în

epopee „soarta *i se* face", deosebire din care Hegel conchidea, pătrunzător, că *„destinul* domnește în epopee, nu în dramă, cum se crede de obicei" (25, 469). Comparînd epopeea în multe alte feluri cu drama și, ajutător, cu poezia lirică, el justifica, de pildă, *„amploarea"* desfășurării ei sau acele specifice *„piedici"* pe care epicul și le ridică în calea deznodămîntului final. Piedica slujește amploarei, revărsării epice în larg, epidemia pe care Apolo o abate asupra taberei grecilor sau amînările întoarcerii lui Ulise, toate aceste *„episoade"* întrerup înaintarea directă, „jucînd în cea mai mare parte rolul de piedici", evenimentul reverberează în evenimente, situația în situații, personajul în personaje.

Recitindu-l pe *Don Quijote* cu prilejul traversării oceanului, Thomas Mann va sugera, hegelian, înrudirea lor de substanță (116, 524—575). El va celebra „spiritul epic", „geniul epic" al popoarelor ca fiind „oceanic", capabil de a apropia elementul intim personal de un întreg impersonal, de totalități suprapersonale. În limba pe care o vorbim, „mare" semnifică și o cuprindere și o stihie a ei proprie : epopeea e „mare" dar mai e și „marea" spiritului popular genuin — în acest mod nelocal o și localiza Hegel. Analiza epopeii face parte dintre pasajele cele mai strălucitoare ale *Esteticii*, egalată numai de analiza tragediei.

Fidel istorismului său triadic, Hegel prindea epopeea greacă între cea orientală și cea medievală sau modernă. Depășind rapid operele chineze, Hegel s-a oprit la „epopeile *indice*" și la operele persane și cele arabe ; apoi a detaliat epopeile homerice în comparație cu care manifesta rezerve atît față de Virgiliu cît și față de mitologia epică germană. Neagrearea lui Virgiliu am mai întîlnit-o ; pentru „homerocentrismul" hegelian este firească și aceea a poemelor eroice de proveniență germanică (v. 25, 454, 501—502). Prin astfel de distanțări, Hegel extindea retroactiv amendarea spiritului german contemporan lui asupra mitologiei și epopeii nordice, el polemiza în continuare cu romantismul, inclusiv cu tentativele specific

romantice de expropriere a mitologiei vechi germane pentru revigorarea structurilor specific naționale (procedeu ce avea să dobîndească un evident tăiș naționalist). Să nu trecem cu vederea unilateralitatea unui prea accentuat clasicism „sudic" ; dar nici avertismentul — ce se va dovedi salutar — la adresa prea nebuloaselor contorsionări „nordice", introduse de „mitologizările" lui Schelling, prelungite de ale lui Wagner, Nietzsche, Spengler și de urmașii lor fideli-infideli. Iluminismului hegelian îi repugna orice deformare, anterioară ori ulterioară rotunjimii grecești, tot ceea ce — uneori cu prea multă ușurință — era dispus să calífice drept barbar ; istoria este însă vicleană, iar drumul spre infern s-a întîmplat să mai fie pavat și cu bunele intenții ale „mitologomaniei" ; drept care precauția lui Hegel în fața lui Thor, Fenris, Methsaufen, Siegfried, Brunhilda ș.a. apare de bun augur profilactic. Oricum, „wagnerianul" Nietzsche se va putea simți opus „mozartianului" Hegel ; diagnosticienii de varii orientări au posibilitatea oricăror interpretări dorite.

Apreciind unele epopei medievale și moderne, Hegel le implica într-o involuție globală, accentuată pe măsura îndepărtării lor de sursele obiectiv epopeice ale stărilor genuin eroice. El mai lăuda *Cidul* spaniol, ciclul anglosaxon al lui Ossian-Macpherson, dar mai ales *Comedia divină* a lui Dante ; *Paradisul pierdut*, *Ierusalimul eliberat*, *Henriada*, *Mesiada*, *Moachida* îi impuneau însă tot mai puțin. Obiecțiile în legătură cu Camóes, Milton, Tasso, Ariosto, Voltaire, Klopstock, Bodmer ș.a. nu priveau atît talentul lor cît *posibilitățile* obiective pe care opera le oferea în direcția unor generalizări epice. Încă de la compararea lui Homer cu Virgiliu se sugera opoziția dintre „epopeile *originare* și cele *confecționate artificial* într-o epocă mai tîrzie" (25, 472), prin *„simple* născociri și mijloace exterioare", deteriorare pe care modernii o vor împinge pînă la degradare ; degradare a epopeii anume ca epopee, în virtutea neputinței funciare de a mai configura totalizări naive într-o lume a particularizărilor și

a raporturilor intelective. Construcţiile epopeice nu mai sînt extrase din „realitatea însăşi" ci ele sînt inadecvat născocite, prin simpla voinţă a poetului. Dincolo de unele asprimi particulare, judecăţile indică nevoia schimbărilor estetice în împrejurări istorice schimbate: „Maşinile şi fabricile noastre de azi cu produsele care ies din ele, precum şi modul general de a ne satisface nevoile vieţii noastre exterioare, ar fi [...] tot atît de nepotrivite cu fundalul pe care-l pretinde epopeea originară, ca şi organizaţia statală modernă" (25, 451). Rînduielile prozaice ale lumii moderne determină caracterul privat al preocupărilor, o dominare casnică favorabilă mai degrabă epopeii „*idilice*" în genul *Hermann şi Dorothea*. Cu toată reuşita lui Goethe, idilicul mărunţeşte perspectiva, el se insinuează între evul de mijloc şi propriu-zisa modernitate ca o soluţie germană minoră.

Premisele înnoirii mai viguroase Hegel le surprindea la Cervantes şi la Shakespeare, ambii ilustrînd (v. 24, 601) unitatea dintre individualitate şi grandoare, implicarea personajului într-un cîmp de acţiune substanţial, o fervoare şi profunzime proprie chiar atunci cînd binele este suplinit prin rău sau cînd tragicul este deturnat în comic. Shakespeare este părintele dramei moderne, Cervantes — prevestitorul poeziei epice moderne, poetică pe chiar fundalul ei prozaic, epopeică în chiar varianta ei romanescă. Hegel considera romanul, povestirea şi nuvela „un cîmp nemărginit" pe care nu se simţea în măsură să-l cuprindă detaliat (v. 25, 509—510). Tocmai pe seama „*romanului*" lasă *Filosofia spiritului* descrierile „particularului", cu o trimitere la Walter Scott (v. 17, 363); *Estetica* invocă, o dată, aproape de finalul descrierii formei romantice a artei, „*romanescul* în înţelesul modern al cuvîntului", un romanesc surprins în „cavalerescul redevenit serios, avînd iarăşi un conţinut real" (24, 601); urmează apoi, la capătul descrierii „epopeii ca totalitate unitară", ideea absolut novatoare privind romanul ca „epopee *burgheză* modernă". Această celebră pagină este tot ceea ce are mai important prevestitor Hegel în

raport cu poezia epică şi întreaga poezie (literatură). Simţul său istoric a funcţionat, în acest caz, fără greş, pe temeiul datelor firave de care dispunea, şi cu atît mai firave în Germania. El a opus romanul speciilor epice hibride de tipul idilelor, poemelor didactice, romanţelor şi baladelor, văzînd în el un produs complex al noilor împrejurări, nu pur şi simplu inferior epopeii homerice, dar şi înfrăţit cu ea, renăscînd-o într-o altă manieră, autentică, adecvată. Dacă Hegel avea bănuiala pastişelor neavenite în privinţa lui Ariosto, Tasso, Voltaire, Klopstock, el a intuit vizionar, în cazul romanului, posibilităţi de categorică împlinire specifică. „Romanul în sensul modern al cuvîntului presupune existenţa prealabilă a unei realităţi organizate *prozaic*, realitate pe al cărei teren el recîştigă apoi, în cercul lui şi în măsura în care această realitate-condiţie o îngăduie, dreptul pierdut al poeziei atît în ceea ce priveşte caracterul viu al evenimentelor, cît şi indivizii şi destinul lor". „Realitate-condiţie" — iată cifrul pentru ceea ce reuşiseră epopeile homerice şi nu mai reuşiseră palidele lor cópii, ca şi pentru ceea ce erau în stare să rearticuleze — modificat — romanele moderne. Conflictul lor de bază obişnuieşte să fie cel „dintre poezia inimii şi proza opusă, contrară a raporturilor", conflict ce se soluţionează tragic ori comic, prin acceptarea ordinii substanţiale a lumii sau prin transmutarea ei, din element prozaic înconjurător, în „realitate înrudită şi prietenă cu frumuseţea şi cu arta". „În ceea ce priveşte expunerea, şi romanul propriu-zis pretinde, asemenea epopeii, totalitatea unei concepţii despre lume şi viaţă al cărei material şi conţinut multilateral ies în evidenţă în cuprinsul evenimentului individual care formează elementul central al întregului. Dar în ceea ce priveşte mai de aproape concepţia şi executarea, trebuie să se lase aici poetului o libertate cu atît mai mare, cu cît mai puţin este el în măsură să evite de a încorpora proza vieţii reale în descrierile sale, fără ca prin aceasta să se împotmolească chiar în prozaic şi în cotidian" (25, 492).

Într-o singură pagină sînt condensate principalele motive pe care teoria modernă a romanului le va relua în diferite variante. O pagină în care vibrează foste, dar mai ales viitoare experimentări decisive, datorate unui Cervantes, Rabelais, Fielding, Dickens, Balzac, Stendhal, Gogol, Tolstoi, Melville. Este de-a dreptul miraculoasă forța hegeliană prospectoare a unui proces care avea să-și găsească confirmarea deplină în construcțiile proteice ale veacului abia inaugurat. Hegel ca prefigurîndu-i pe Balzac și Tolstoi, nu mai este astăzi o ipoteză riscată ; uimitoare totuși, dacă regîndim condițiile germane în care s-a produs această intuiție. Un analist multă vreme cantonat în zadarnic visata vîrstă de aur a unei antichități elene pierdute, se întorcea dintr-o dată cu fața nu numai către prezent, dar și către viitor, înțelegînd căile prin care romanul se va putea împlini.

Cît privește transferul de la „poezie" la „proză", proză a vieții burgheze, el este reinterpretat de Hegel mai cu seamă sub raportul nebănuitelor lui valențe estetice. Marx a reafirmat în termeni apropiați constatarea deteriorării artei grecești și a epopeii grecești, în condiții ulterioare lipsite de premise poetice și mitologice (127, 684—685). Ne-am referit, în acest sens, la apropiata, și ca spirit, descriere a prozaizării relațiilor capitaliste, din *Manifest*. În privința șanselor artistice proprii acestei prozaizări, ar mai putea fi invocat atașamentul aceluiași Marx față de Balzac. În planul esteticii propriu-zise, Lukács a fost cel care a dezvoltat comparația hegeliană, începînd cu capitolul „Epopee și roman" din *Teoria romanului*. „Romanul este epopeea unei epoci pentru care totalitatea extensivă a vieții încetează de a mai fi o evidență, al unei epoci pentru care imanența vitală a sensului a devenit problemă — deși ea nu și-a pierdut cu totul aspirația către totalitate" (113, 61). „Epopeea plăsmuiește o totalitate de viață în sine închisă, romanul caută, plăsmuind, să se dezvăluie și să edifice totalitatea ascunsă a vieții" (113, 65). În textul inițial nu se făcea vreo

referire expresă la Hegel , dar în prefața din 1962 Lukács va spune că în partea generală a cărții „influența lui Hegel este determinantă : opoziția dintre modurile totalității în arta epică și cea dramatică, concepția istorico-filosofică a dependenței și opoziției reciproce dintre epopee și roman ș.a.m.d." (113, 23—24). Tot fără vreo referire expresă la Hegel, dar cu ecouri din opera lui, va prelungi concepția lukácsiană Lucien Goldmann în *Introducere la problemele unei sociologii a romanului* (75, 253—275).

LIRICUL. În legătură cu poezia lirică — gen prin excelență muzical —, Hegel s-a menținut la nivelul unor considerații globale. El socotea că, de astă dată, spiritul a coborît din obiect în propria sa conștiință, în sufletul subiectiv, reprezentările individuale și sentimentele individului, într-un subiect, totuși, nu atît de limitat încît să nu prezinte interes pentru semeni. Epicul era totalitatea ferm încheiată și obiectiv închegată, liricul satisfăcea nevoia inversă „de a ne exprima" și de a percepe exterioritatea interiorului sufletesc al poetului, prilej de bucurie și tristețe, încîntare și mîhnire. Lirica nu mai elabora „biblii poetice" plenare ale unei vieți naționale ; ea compensa, însă, lipsa extensiunii prin „avantajul de a putea lua naștere aproape în toate timpurile dezvoltării naționale..." (25, 513). Epicul veritabil — explică Hegel — pretinde o stare incipientă, slab diferențiată, în care unei obiectivități statornice, necoaptă pentru „proza realității", să-i poată corespunde viziuni globale. Liricii îi sînt, dimpotrivă, favorabile disocierile de mai tîrziu, de pe temeiul și în raport cu o relativ încheiată orînduire, întrucît în astfel de timpuri „se reflectează în sine însuși insul uman prin opoziție cu această lume exterioară, retrăgîndu-se din ea în interiorul său, unde se izolează ca totalitate de simțire și de reprezentare independentă" (25, 522). Unitatea naivă dintre subiect și obiect, dintre contemplator și contemplat s-a desfăcut, între poli se iscă o tensiune, „subiectul devine conștient de interiorul său poe-

tic în mijlocul unei lumi orînduite mai prozaic", poezia se sustrage prozei și i se opune ca refugiu și compensare, nicidecum însă prin accidentalitatea unei pasiuni oarecare, prin arbitrarul dorințelor și al bunului plac, prin originalitatea bizară a sentimentelor, ci prin reprezentarea simțită și gîndită a „tot ceea ce este mai obiectiv și mai substanțial". Atașamentul hegelian constant pentru obiectiv e evident chiar cînd este vorba de subiectual, cînd se cenzurează orice excesivă sau necontrolată subiectivitate, experimentările lirice orgolios romantice. Grija pentru a justifica libera fenomenalitate lirică tot prin substanțialul conținutului lămurește, chiar din interiorul caracterizărilor, relativa lor puținătate în raport cu cele ale epicului. Hegel revenea, în cuprinsul acestui capitol, cam la aceleași cîteva constatări de principiu, și pentru că interiorul subiectiv rămînea, oricum, „punctul de unitate al poemului liric", dar și pentru că, în temeiul acestei interiorități de conținut individual, formele ei de manifestare ajungeau atît de „incomensurabil de variate", încît despre opera lirică de artă se putea „spune în general foarte puțin" (25, 531). Paradoxul este univocul amplelor desfășurări epice în raport cu echivocul concentrării lirice, faptul că *multul* epopeic este mai omogen centrat pe sine decît *puținul* liric, în care se incifrează o eterogenitate derutantă pentru comentator. Chiar și în privința asonanței, aliterației și rimei, lirica îmbogățește nespus paleta formelor de exprimare, de pildă prin „figurația mai ramificată a rimei", prin strofele „cu rime variat distribuite și încrucișate", încît cu greu s-ar putea stabili un număr de reguli în care să încapă întreaga această diversitate, după cum cu greu s-ar ordona și varietatea muzicală, de fond și de acompaniament, prezentă întru susținerea stărilor lirice de spirit și de suflet.

Hegel distingea în dezvoltarea istorică a liricii etapa orientală (evreii, arabii, perșii), cea clasică (grecii, romanii) și cea romantică („cazul popoarelor germanice, romanice și slave"). El discuta ceva mai amănunțit creația lui Pindar, îi asocia

observații despre Safo și Alceu, Virgiliu și Horațiu, dar își păstra binecunoscuta opțiune pentru greci și nu pentru romani (v. 25, 541). În primplanul atenției acordate poeților germani mai noi se păstra Schiller și mai ales Goethe, lăudați pentru o subiectivitate compatibilă cu o obiectivitate neoclasică, unul pentru atașamentul față de „ceea ce era rațional, măreț" (25, 522), celălalt pentru capacitatea de a transforma „în contemplație poetică absolută tot ceea ce vine în atingere cu el" (25, 531). Recunoscînd în Klopstock pe unul dintre înnoitorii artei germane, Hegel nu se arăta nici de rîndul acesta prea dispus să accepte mitologia nordică drept temei al acestor înnoiri. Se vede (v. 25, 554—555) că nu avea încredere în tentativa de a opune prozei lumii moderne o poetică a vechii mitologii germanice, ce i se părea de-a dreptul barbară comparativ cu mitologia grecilor. În măsura în care poezia lirică muta accentele spre planul individual de percepere și exprimare, acest inconvenient al obiectului putea fi întrucîtva îndreptat de către o individualizare subiectivă, favorizînd trecerea de la propagarea teoretică a respectivei mitologii naționale la recîștigarea ei efectiv artistică ; numai pînă la un punct, oricum, căci prea insistenta cantonare a lui Klopstock în vechimi imaginare, deși cinstea și figurile istoriei germane și demnitatea limbii germane, pălea prin artificialitate în fața măiestriei de care dăduseră dovadă Schiller și Goethe. Capitolul despre poezia lirică se și încheie printr-un elogiu adus cîntecelor lui Goethe (v. 25, 556), capacității sale de a-și aparține lui însuși și poporului său, individual și generalizator, subiectiv și cu o cuprinzătoare valabilitate. Întretăierea specificului național cu generalul-uman era în Germania la ordinea zilei, ea se vădea în poezia lui Goethe — și ca atare a și fost asimilată în comentariul lui Hegel.

Actual era și „cîntecul popular", actualizat de Herder și Goethe, pe lîngă care din nou Hegel nu putea trece nepăsător. Principala sa observație teoretică vizează treapta istoric premergătoare se-

parărilor profesionale la care s-au manifestat, în poezia populară, „*particularitățile* variate ale naționalităților" ; observația după care „cîntecul popular este anterior formării propriu-zise a unui prezent și a unei realități prozaice a conștiinței", spre deosebire de poezia lirică profesională, care „se rupe de această proză existentă deja și creează din imaginația devenită subiectiv independentă o nouă lume poetică a contemplației interioare și a sentimentului..." (25, 527). Dacă poezia populară i se părea lui Hegel anterioară prozei vieții, naivă, așadar, în indistincția ei, poezia cultă el o considera un fruct relativ tîrziu, zămislit din tensiunea dintre poetic și prozaic. Poezia populară devenea un fel de pandant al epopeii, cu mențiunea că avea dominante lirice și muzicale, sub forma cîntecului care nu moare ca epopeea, ci reînvie (v. 25, 543) atîta timp cît „popoarelor oprimate" li se taie înaintarea către o creație poetică profesionalizată. Poezia populară, cîntecul popular au o proveniență globală, se intonează de către toată colectivitatea, valabilitatea lor generală punea în penumbră personalitatea cîntărețului ca atare. Cîntecele populare păstrează vii în amintire faptele și evenimentele în cuprinsul cărora poporul își simte pulsînd propria sa viață, conviețuirea nemijlocită cu natura, fundamentalele relații omenești. Cîntecul popular este național și naiv, el „păstrează cel mai mult naivitatea naturalului" (24, 290).

Hegel intuia, deși cu timiditate încă, posibilități de valorificare inedite. Situat în filiație „cultă", el lăuda prelucrările motivelor populare, temeiul lor părîndu-i-se depășit, o țesătură pe care noua civilizație o suprima, integrînd-o. Poezia populară, cîntecul popular obțineau doar pe jumătate adeziunea orășanului preocupat de cultura cultă. Poate că cea mai interesantă dintre dovezile în acest sens este, pentru noi, notația privind „...un cîntec popular în care se povestește istoria unei femei zidite în zid la porunca soțului ei, femeie care nu reușește prin rugămințile ei să obțină mai mult decît să i se lase în zid loc deschis pentru sîni ca

să-și poată alăpta copilul ; ea mai trăiește pînă cînd copilul nu mai are nevoie să fie alăptat. Aceasta este o situație barbară și îngrozitoare" (25, 525). Și în scrisoarea către Zelter din 1 mai 1825, Hegel cita, după Goethe, acest mit, în varianta sîrbă, atrăgînd atenția asupra similitudinilor lui cu povestirea jertfirii prin zidire în unele mituri indiene (v. 36, 84—85). În rîndurile imediat următoare aprecierii „situației barbare", iluministul cu gust clasic se delimita și de „sălbăticia" inzilor, irochezilor, eschimoșilor ; ca să nu mai vorbim despre știuta desconsiderare a întregii arte chineze ; sau despre nedetalierea poeziei slave, anterior inclusă în arta romantică. Vaste zone geografice și etnice au rămas în afara preocupărilor și adeziunilor hegeliene. Firul artistic care-l interesa lega bazinul mediteranean de nordul germanic. Hegel era chiar și în omisiuni fiul epocii sale.

DRAMATICUL. Comparativ cu liricul subiectiv Hegel a favorizat epicul obiectiv și a acordat precumpănirea finală dramaticului ca artă a sintezei. Ne aflăm în vîrful ultimei și celei mai importante triade artistice, „cea mai perfectă totalitate", „treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei în general", „aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii..." (25, 556). Poezia unise plastica și muzica, drama unește epicul și liricul ; iar dacă epicul corespundea plasticii și liricul se interfera cu muzica, drama era poezia în cel mai deplin sens, punctul culminant și terminus de la a cărei înălțime poate fi recontemplată întreaga piramidă a valorilor artistice. Hegel clasifica și ierarhiza, era fascinat de ideea progresului și al fiecărei trepte noi, superioare, ceea ce mai și nedreptățea retroactiv fazele parcurse, dar prilejuia exaltarea cîte unui ultim cuvînt. Drama este anume acest rod suprem, sinteză a eforturilor de umanizare în și prin artă, oglinda omului celui mai substanțial și mai individualizat. Drama este mai concentrată decît epopeea, fără extinderea-întinderea acesteia, ea răs-

frînge întregul într-o picătură, înnoadă multe fire într-un conflict decisiv. În dramă, forțele se opun, țin cumpăna intereselor și îndreptățesc pornirile adverse, într-o concentrare de acțiune și conflict, situație și soartă, croită pe măsura umană cea mai adecvată, „oarecum la mijloc" între extensiunea epopeii și laconismul liricii, printr-o formă de supremă intensitate, și caracteristică și frumoasă. De aceea joacă un rol atît de important în dramaturgie caracterul și caracterizarea, caracterizarea situației, acțiunii, conflictului, dar mai cu seamă a personajelor angrenate în desfășurări conducînd spre deznodămîntul liniștitor, chiar dacă întristător. Ca și în logică, Hegel a fost și în estetică adeptul măsurii ; omul îi apărea ca măsură a tuturor făptuirilor *lui*, iar drama — ca forma cea mai măsurată a cuprinderii umanității în poezie. Căci „materialul sensibil" este în dramă „omul întreg" (25, 582), nu numai vocea sau cuvîntul, care în comparație cu piatra, lemnul, culoarea, tonul reprezintă și ele o premisă de integralitate. Actorul absoarbe toate potențele omenești, el ne prezintă personajele sale, plăsmuite palpabil din propriul lor interior ca *„poeți* și *artiști"* (24, 425). Personajul devine propriul său artist, ca și cel care îl interpretează, tot ce se află înăuntru trebuie să iasă la suprafață și să se contureze, anume într-o continuă devenire a caracterului, obiectualizare a subiectivității. Poeți și artiști fuseseră, pe măsura frumoasei lor sculpturalități, gînditorii sau oamenii politici greci, personajele din „realitatea" gîndirii mitologice și din „idealitatea" transfigurării lor reale de către Homer. Poeți și artiști deveneau acum personajele lui Sofocle sau Shakespeare, în rînd cu amîndoi : autorul e autor al personajului, iar personajul — autor al autorului, în baza legilor actoriei. „Individul dramatic culege el însuși rodul propriilor sale fapte" (25, 560), el este „absolut viu în el însuși", „o totalitate încheiată" (25, 577), ca și — prin el — zămislitorul său. Autorul, personajul, actorul sînt indivizi integrali, care mijlocesc integralitatea lumii, plastică și muzicală, epică și lirică, estetică și morală. Ho-

tărîtoare în cazul dramei este joncțiunea frumosului cu binele, eticul trece în realitatea sa „lumească", eticul este conținutul determinat care se realizează în grandoarea spiritului și a caracterului (v. 25, 573), substanțiale sînt și conținutul și forma, eticul și întruparea-întruchiparea lui estetică.

Hegel avea predispoziție pentru grandiosul intensiv al personajului de excepție, al eroului care parcurge drumul spinos ce-i fusese hărăzit. Caracterele puternice *„sînt* originar și integral ceea ce ele voiesc și săvîrșesc" (25, 614). Verbul cel mai simplu reapare ca cel mai important : a fi, a fi ceea ce ești și nu poți să nu fii — și în cazul personajului, și în cazul autorului dramatic de excepție. Această înaltă substanțialitate putea fi proprie numai unei maturități îndelung dobîndite : „drama este produsul unei vieți naționale deja dezvoltate în sine" (25, 558), ulterioară epopeii originare și subiectivității lirice independente, superioară lor ca substanțialitate etică și exprimare concentrată. Triada spațială se convertește într-una temporală : întîi domină epicul, apoi liricul, în cele din urmă dramaticul — paralel cu succesiunea sculptură-muzică-poezie. Ca nivel de condensare mai abstractă decît epopeea, drama e, în schimb, de o superioară emergență etică și filosofică, luarea mai decisă în stăpînire a Sinelui coincide unei crescînde concretizări și concretitudini. Într-un plan, drama se situa „între" epopee și lirică, precum autenticele produse spirituale ce mijlocesc întotdeauna extremele ; într-altul, ea venea doar „după" epopee și lirică, implicîndu-le și depășindu-le. În dramă se mențineau și se schimbau în altceva toate formele artei, ea încorona etapa artistică a spiritului, de dinaintea finalei încoronări filosofice. Caracterul intrinsec și subliniat filosofic al dramei anunța acest mult rîvnit rezultat.

Toate aceste caracteristici privesc cu deosebire tragedia, specia pe care Hegel o venera mai presus de celelalte, în care ultima substanțialitate liberă a artei se reîntorcea pe spirala devenirii dea-

supra operelor sculpturii, ca o nemăsurare ce redobîndește măsura elenă. Tragicul grec urma epopeii grecești și sculpturii grecești, pe care le unea și le desăvîrșea în echilibrul părților aflate în conflict, îndreptățite fiecare, cu nevinovăția vinovată a fiecărui partener. Principiul contradicției, suprem principiu al vieții și al filosofiei, își găsea în tragedie supremul tărîm artistic, în contradicții care se ascuțeau și se suprimau totodată, evidențiind triumfător și conciliator „substanțialul etern".

Comicul deplasează conflictul către o sigură de sine subiectivitate. Hegel se temea de disoluții și aplatizări, frecvente mai ales în spațiile artei comice; el avertiza să nu se confunde comicul cu ridicolul, cu ironia, cu absurdul, cu rîsul inexpresiv. El privea comicul tot prin prisma scopurilor substanțiale, ca serios în aparenta sa neseriozitate, urmărind, inversat, tot o înălțare etică. Drumul tragic către esențe i se părea, totuși, mai drept și mai important decît acesta, mai contorsionat, minat de aparențe capabile de a-l deturna spre derizoriu.

Hegel generaliza lucid, întrucîtva vizionar în absența realităților comparabile cu ale tragediei, și cea de a treia specie dramatică, intermediară, cea care fusese drama satirică ori tragicomedia și avea să devină „poezia dramatică modernă". În drama „propriu-zisă", deosebirea dintre tragic și comic tinde să se estompeze, laturile opuse se conciliază prin îmbinare, extremele se înmlădiază și se unesc în „unirea armonioasă a scopurilor și a indivizilor" (25, 603). Prevestirii romanului modern i se asociază prefigurarea dramei moderne, mediane, mijlocitoare, dialectic conciliatoare.

Majoritatea detaliilor priveau însă la Hegel arta tragediei, cea veche și cea modernă. Condițiile specifice absentînd în simbolismul oriental, a cărui lipsă de substanțialitate și de libertate interzisese dezvoltarea dramei, apte pentru aceasta se păstrau doar clasicul și romanticul. Dintre cele trei legi aristotelice — unitatea de loc, de timp și de acțiune —, Hegel reținea ca viabilă și reinterpreta liber numai legea „unității de *acțiune*". În schimb,

tot dintre sugestiile lui Aristotel, s-a oprit atent la capacitatea tragediei, prin katharsis, de a trezi frica și compătimirea și, astfel, de a purifica. Îi displăceau, și de astă dată, interpretările psihologiste și formalizatoare; nu-l preocupau agreabilul sau dezagreabilul receptărilor subiective, „simplul sentiment" al fricii și al compasiunii, ci determinarea sentimentului printr-un adînc și intrinsec conținut propriu obiectului tragic. Dincolo de „simpatia tragică", el își îndrepta privirea către „caracterul tragic", al cărui „conținut autentic" era singur în măsură să impresioneze și să zguduie spectatorul. Nu era vorba de vreo „ușurare naivă" pe care ar fi urmat să ne-o producă „o istorie tristă, o nenorocire ca nenorocire", dezolarea e inferioară receptării autentic tragice, „...deasupra simplei frici și a simpatiei tragice se situează sentimentul *împăcării* pe care tragedia îl produce prin spectacolul justiției eterne..." (25, 597—598). Dincolo de conservatorismul rotunjirii revoltelor într-un ultim acord cu existentul, se accentua primatul obiectului esențial în raport cu nestatornicia efuziunilor pe care le-am putea încerca într-un prea puțin controlat raport față de el; și nevoia subordonării psihologiei față de ontologie, menținerea obiectivității drept călăuză chiar printre incertitudinile epocii moderne. În acest spirit insista Hegel asupra nevoii de a depăși unilaterala reprezentare contemporană a *„vinei* și *nevinovăției"*, ca și modul irațional în care era interpretat *„fatum*-ul antic. Polemica sublinia că eroii *sînt* ceea ce voiesc și săvîrșesc în temeiul unui patos etic îndreptățit, cu fermă obiectivitate și nu cu retorica subiectivă a inimii și sofistica pasiunii (v. 25, 614). Eroul tragic este și nu este vinovat, el nu-și pune problema vinovăției sau, punîndu-și-o, o consideră o onoare; el nu vrea să trezească compătimire, nu vrea să înduioșeze, ci vrea să trezească admirația prin armonia sa indestructibilă, nu se lamentează, ci impune „patosul său esențial". Așa au procedat Eschil și Sofocle, numai Euripide ar fi cedat din înălțimea obiectivă a caracterelor ferme și puternice, de dra-

gul acelui „subesențial" care este suferința subiectivă, tratată psihologizant.

„Obiectiv" prin excelență, Hegel celebra existența, realul, datul substanțial chiar și în reprezentările artistice relativ incerte. În acest spirit comenta el corul grec, ca „însăși substanța reală a vieții și acțiunile morale eroice", ca „pămîntul roditor" al poporului atenian din care cresc indivizii întocmai ca „florile și copacii înalți" (25, 610), ca temei și criteriu substanțial pentru individualizări, ca „scenă spirituală" comparabilă cu „templul arhitecturii care împrejmuiește statuia zeului, devenită aici erou activ" (25, 611). Artele antemergătoare se implică în cea tocmai analizată, alcătuirile trecute înlesnesc obținerea noilor sinteze, de astă dată între un cor „arhitectural" și un erou „sculptural". În timpurile mai noi, își continua Hegel variațiile metaforice, „statuile se află sub cerul liber", ele nu mai au un astfel de „fundal substanțial", drama modernă nu mai are cum reînvia corul antic ordonator, ea dă curs liber scopurilor, caracterelor și pasiunilor particulare, intrigilor aparent individuale. Dar oare nu începea să planeze asupra ei „subesențialul" mult mai periculos decît cel de odinioară ? Oare subțierea legităților obiective, a strictei determinări în limitele căreia se putea cel mai bine desfășura libertatea individuală, n-avea să se repercuteze negativ asupra acestei din ce în ce mai orgolios și independent arogate libertăți, subiectivizînd drama pînă la destrămare ?

DRAME, DRAMATURGI. Cele mai pătrunzătoare remarci și analize hegeliene despre artă, începînd cu lucrările din tinerețe, se referă anume la tragedie și la raportul ei cu comedia. Mai mult : tragicul, ca patos, dobîndește valoare de laitmotiv filosofic al cercetărilor neancorate strict în sfera artei. Aceasta este situația scrierilor elaborate la Frankfurt și la Jena, pînă la, inclusiv, *Fenomenologie*. Se îndreptățește, dintr-un alt unghi, presupunerea acelei inițiale lărgimi a gîndirii filosofice,

în care „esteticul" se implica pe deplin organic, ca parte în întreg și ca parte însuflețind întregul. Cîteva exemple. În primele cercetări cu caracter teologic, tragicul e gîndit ca atribut fie al conștiinței grecești fie al celei creștine. În prefața la propria traducere din germană în franceză a *Vieții lui Iisus*, D. D. Roșca amintește compararea de către Dilthey a respectivei lucrări cu *Antigona* și conchide asupra transpunerii tuturor celorlalte virtuți — deci și a iubirii tragice — în subordinea unui imperiu categoric kantian, a unei moralități rațional întemeiate (v. 158, 38—39). *Spiritul creștinismului și destinul lui* (1798—1800) este lucrarea în care Hegel refuză tragediei iudaice armonia și măreția proprii tragediei grecești ; tragedia iudaică nu poate trezi nici frică și nici compasiune, ci doar oroarea devierilor de la frumusețe, precum destinul lui Macbeth (v. 1, 297). În capitolul al treilea dintr-un text cu titlu lung, *Despre modalitățile științifice de tratare a dreptului natural, locul lui în filosofia practică și relația lui cu științele pozitive ale dreptului* (1802), Hegel analizează, în lumina experienței grecești, relația dintre tragedie și moralitate, precum și trecerea momentului tragic în cel comic, în „comedia divină" și în „cealaltă comedie" (v. 2, 495—499), și anume ca „moralitatea absolută înfățișată în momentele totalității sale și construită în ideea sa" (2, 509). *Fenomenologia spiritului*, pe lîngă că deduce din „religia artei" „opera de artă spirituală", pe care o explicitează — cum am văzut — ca „epos", „tragedie" și „comedie", implică, în continuare, dimensiunea tragică și în „religia revelată", respectiv în „cunoașterea absolută", care, antinomice în esența lor, nu pot eluda nici tragicul suferințelor și nici pe acel al împăcărilor. „Pe Hegel îl preocupă nu pur și simplu înțelegerea istorică a tragediei în condițiile genezei și ființării sale, ci întrebarea în legătură cu ce poate contribui tragedia la înțelegerea de către noi a lumii" (153, 305). Este concluzia studiului *Hegel și tragedia greacă*, al cărui autor, Otto Pöggeler, își propune tocmai o trecere în revistă a accepțiunilor tragicului în etapa de la

Frankfurt şi Jena, pînă la tratatele tîrzii, inclusiv *Estetica*. Aici, pe lîngă constatările de principiu, se demonstrează, de pildă, trecerea de la invocarea precumpănitoare a *Orestiei* lui Eschil la aceea a *Antigonei* lui Sofocle (v. 153, 293), sau influenţa asupra lui Hegel a ideilor lui Hölderlin despre tragic, respectiv paralelismul dintre *Empedocle* şi dezvoltarea filosofului (v. 153, 304). De asemenea în *Fenomenologie* va considera tragedia ca fiind culmea „religiei artei" greceşti, imperfectă totuşi pentru că este exclusiv o „religie a artei" (v. 153, 295) ; şi ale cărui idei despre tragic — comparabile cu ale lui Schopenhauer şi Nietzsche — lasă deschisă întrebarea, „dacă ultimul cuvînt al tragediei este împăcarea sau : lipsa de soluţie, disperarea, resignarea, ruptura menţinută ?" (153, 299).

Revenind la *Estetica*, să reluăm constatarea că ultimii ei piloni sînt drama clasică şi cea romantică. Înţelegerea şi simpatia exegetului le cuceresc de astă dată, într-un frumos echilibru opţional, atît anticii cît şi modernii. Alături de Homer, fără rival în posteritatea propriului gen, Sofocle şi Shakespeare au fost cel mai des invocaţi în cuprinsul prelegerilor, dominînd lumea elenă pe deplin maturizată şi universul modern pe cale de constituire. Prin ei, deplinătatea înfloririi poeziei dramatice echivala cu plenitudinea înfloririi artistice de care omenirea se arătase capabilă. Egali şi de neegalat, ei doi dominau orizontul dramei, poeziei, artei, cu o autoritate pe care nimeni nicicînd n-avea să le-o mai conteste.

Nu degeaba se îndeletniciseră marii tragedieni antici cu trilogii, a căror „fiecare parte se rotunjeşte ca un întreg încheiat în sine" (25, 569) ; aceasta deoarece ei fuseseră trei, deşi fiecare rotunjit în sine. Din triadă Hegel nu se sfia să-l excludă, totuşi, pe Euripide, cel care părăsise plastica caracterelor şi a acţiunii şi prevestise prin subiectivizare o decădere ; înlocuindu-l cu Aristofan, ce se păstrase în comediografie sculptural, obiectiv, substanţial, măreţ. Eschil, Sofocle şi Aristofan i se par exegetului adevărata „sfînta treime" de la care se cuvin derulate destinele dramei, destinele

artei tragice şi comice ; temeliile celei mai mature şi mai serioase dintre activităţile artistice, pe care în ambele domenii o va desăvîrşi Shakespeare, secondat de Goethe şi întrucîtva de Schiller.

Hegel a rediscutat aceeaşi mitologie elenă, atît de dragă inimii lui, după aproximări de sine stătătoare şi după analiza ipostazei sale homerice, în transfigurările dobîndite de ea graţie lui Eschil şi Sofocle. Poezia lor e centrată pe o supremă obiectivitate sieşi fidelă, sieşi suficientă în antinomiile ce o propulsează, pe cît de laconică în formă pe atît de decisivă în conţinut. Totul se bizuia la ei pe „necesitatea raţională" ca formă a libertăţii depline şi a împlinirilor etice. Un esenţial conţinut moral supraveghea conflictele, el era lezat şi redobîndit, afirmat în aparentele-i negări, inclusiv în comediile lui Aristofan, care luau în derîdere numai devierile şi aplatizările moralităţii, filosofiei şi artei de la rostul lor adînc. Integritatea sculpturală autentifica, în ochii lui Hegel, arta tragică şi comică, atît la nivelul patosului lor integrator, cît şi la cel al personajelor integre ce îi dădeau acestuia o viaţă inconfundabilă. Nimic nu era „orb" în aceste desfăşurări necesare şi libere, ci luminat de „claritatea" unei spiritualităţi ce se cunoştea şi împlinea, care se asuma şi îşi asuma, adeseori prin jertfă, desăvîrşirea. Necesitatea era „adevărata dreptate", prin care aceste tragedii deveneau „nemuritoare opere spirituale ale înţelegerii etice" (28, 394).

Care tragedii ? *Eumenidele* şi *Cei şapte contra Tebei*, *Oedip rege* şi *Oedip la Colona*, *Electra* şi *Antigona*. În *Eumenidele* lui Eschil se descifra nu numai înfruntarea între două moralităţi, ci — istoric — şi între două faze de moralitate. „Moralităţii naturale", lezate prin uciderea mamei, i se opunea „moralitatea liberă" a voinţei conştientă de sine, nesocotită prin uciderea soţului ; legăturii dintre copii şi părinţi, bazată pe „unitatea în ceea ce ţine de natură", i se opunea o înrudire mai adîncă decît cea de sînge, una consfinţită prin căsătorie şi sentimentul iubirii, adică prin alegerea de sine stătătoare. „Conceptul şi cunoaşterea sub-

stanțialității vieții conjugale este ceva ulterior și mai profund decît legătura naturală dintre fiu și mamă și ea constituie începutul statului ca realizare a voinței libere, raționale" (24, 473). În 1891, în prefața la ediția a patra germană a lucrării *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, Engels va vorbi, pe urmele lui Bachofen, despre trecerea de la matriarhat la patriarhat, mitologic sancționată prin votul Atenei Palas în favoarea lui Oreste și la antipodul Eriniilor (v. 131, 206—208). Hegel prefigura interpretarea, și el implica în balanța judecării celor două crime — uciderea lui Agamemnon de către Clitemnestra și a Clitemnestrei de către Oreste — lupta zeilor noi împotriva celor vechi (ultimii, reprezentați de către fioroasele fecioare ale răzbunării), emanciparea iminentă de sub oblăduirea trimișilor lui Zeus și a principiului statal. Totuși, în final „areopagul acordă ambelor laturi dreptul de a fi cinstite" (25, 603), ceea ce valida îndreptățirea fiecărei părți și un deznodămînt conciliator.

Recunoscînd dualitățile concomitente și succesive, Hegel nu înclina balanța unilateral spre ceea ce istoric era ulterior și superior, în viziunea lui tragedia sfințea echilibrul de dincolo de fragilități ; dovadă și analiza *Antigonei*, „în toate privințele cea mai desăvîrșită operă de artă a tuturor timpurilor" (24, 473). Sofocle prelungea conflictul deja cunoscut la Eschil, inclusiv și mai cu seamă pe cel al destinului celui pe nedrept și pe drept înlănțuit Prometeu : el se ascuțea în conflictul dintre „*familie* ca moralitate naturală" și „*stat*" ca „viață etică în generalitatea ei". În calitate de căpetenie a orașului, Creon poruncește ca fiului lui Oedip, pornit ca dușman al patriei contra Tebei, să nu i se facă onorurile înmormîntării. „În acest ordin este cuprinsă o îndreptățire esențială, anume grija pentru binele întregului oraș. Dar Antigona este însuflețită de o putere la fel de morală, de sfîntă iubire de frate..." (24, 226). Ea încalcă porunca, își înmormîntează fratele, drept care îndură moartea înainte de a se fi bucurat de hora miresei, iar Creon

este pedepsit prin moartea fiului său și moartea soției sale, care se sinucid, fiul din cauza Antigonei, soția din cauza lui Hemon. Într-o viziune istoric abstractă, Creon, exponent al statalității, ar fi trebuit să aibă el singur dreptate față de Antigona, care întruchipa vechea moralitate a înrudirilor de sînge. Istorismul concret era însă mai complex, el rezuma devenirea într-o dublă îndreptățire a părților combatante, tot așa cum Prometeu avusese și el îndreptățirea sa în eșecul pe care îl suferise înfruntîndu-l pe Zeus. Legea zeilor vechi, a tărîmurilor subpămîntene, care era și „legea femeii", „legea substanțialității subiective a simțirii, legea interiorității" își păstra îndreptățirea chiar și în condițiile legii publice, legii statului, așa cum „focul" prometeic, principiu natural ajutător al omului, își păstrase rostul chiar și în condițiile noii civilizații. Sacrosanctă era însăși conștiința lucidă a apărării unei legi socotite sacrosancte, căci, după cum preciza *Fenomenologia*, nu întîmplător printr-un citat din *Antigona*, legile „*sînt*" ca „dreptul *nescris*" al zeilor (5, 244). Oamenii dobîndesc libera lor autonomie de acțiune conformîndu-se necesităților ; „patos" grec este iubirea de soră a Antigonei, dar și „dreptul conștiinței lucide" a lui Oedip, chiar față de nelegiuirile pe care le săvîrșise neconștient, dar pe care și le asumă în toată oroarea lor, sancționîndu-se de bună voie ca paricid și soț incestuos. Grecul nu distinge încă între „subiectivitatea formală a conștiinței" și „ceea ce este lucrul obiectiv" ; Oedip ia totul asupra lui, din conflictul puterilor morale el redobîndește „unitatea și armonia acestui conținut *moral* însuși" (25, 618) ; este o împăcare, diferită de concilierea creștină prin moarte și compensarea morții prin fericire, o conciliere a ireconciliabilului ce duce la o măreție în cele din urmă senină și înălțătoare. Analiza *Antigonei* avea să fie acceptată și contestată, nimeni nu avea să pună însă la îndoială desăvîrșirea ei între „toate creațiile artistice strălucite ale lumii antice și moderne..." (25, 617).

Comparativ cu Aristofan, Hegel nu avea o părere prea bună despre Plaut şi Terenţiu, şi nici nu-i prea agrea pe Corneille, Racine ori Molière în comparaţie cu Shakespeare. Preferîndu-l pe dramaturgul englez neoclasicilor francezi, el se conforma unei încetăţenite de-acum tradiţii germane iluministe, bine servită şi de traducerile din Shakespeare datorate lui A. W. Schlegel. De la Lessing se întindea o perioadă a comentariilor germane favorabile dramaturgiei shakespeareene, o bună şansă pentru revigorări realiste la antipodul unui mai nou romantism, avînd însă altceva în vedere decît Hegel prin fixarea fazei romantice a artelor ; potrivit cu care Shakespeare produsese „cele mai graţioase plăsmuiri ale artei romantice" (24, 590), un romantism în alt plan neromantic.

Hegel îl invocă pe Shakespeare deseori, încă din lucrările sale de tinereţe (v. 1, 248, 297, 342 ş.m.d.). Dramaturgul întrunise adeziunea filosofului tot datorită specificei sale sculpturalităţi obiective, substanţiale, ferme, centrate, asemănătoare în multe privinţe Greciei antice, deşi mai antinomică, pornită şi în explorarea „răului" de factură modernă. Shakespeare rămînea pentru urmaşi piscul „aproape inaccesibil", plăsmuitorul şirului de memorabile personaje care făceau „din ele înseşi artişti liberi ai propriului lor eu", din nou după pilda Antigonei sau a lui Oedip. Figurile lui Shakespeare pier tocmai din cauză că „ţin cu fermitate şi hotărîre la ele înseşi şi la scopurile lor" (25, 628), sfîrşitul lor necesar ne copleşeşte, durerea convertindu-se iarăşi în împăcare, într-o *„fericire nefericită"* (25, 630). Hegel a pătruns cu o extraordinară ştiinţă cele mai complexe şi mai controversate caractere, observaţiile sale despre Julieta şi Romeo, Richard, Othello, Lear, Macbeth, Lady Macbeth, Hamlet pot alcătui ele singure un compendiu. Observaţiile sînt corelate unor prototipuri antice, lui Oreste sau lui Oedip, dar în principal investigate pe temeiul propriilor determinări. Hegel nu moralizează mărunt, el refuză „flecăreala insipidă" a unei critici mai noi, care o consideră, de pildă, pe Lady Macbeth plină de

afecţiune pentru norocul soţului ei ; ceea ce îl preocupa, era fermitatea lipsită de scrupule, identitatea omului cu sine şi cu scopul provenit numai din el, proprie şi personajelor criminale, cărora Shakespeare ştia să le confere „grandoare de spirit şi în crimă, ca şi-n nenorocire" (24, 427). E vorba de „oameni întregi" în chiar duplicităţile lor, în şovăielile care îl marchează pe Hamlet, acest „suflet frumos, retras în sine însuşi", „melancolic, subtil, ipohondru şi-adînc", adulmecînd nelegiuirea cu un „miros fin", acţionînd precipitat unde nu trebuie şi prea încet acolo unde ar fi cazul, totul conform propriului caracter şi propriei sale pasiuni. Situaţia e cea din *Hoeforele* lui Eschil şi *Electra* lui Sofocle, una nouă totuşi, întrucît acum „conflictul se concentrează în jurul caracterului subiectiv al lui Hamlet" (25, 624) şi iradiază în acţiuni contradictorii şi ferme în contrarietăţile lor. „Omenescul particular" ajunge la maximă strălucire, un scop particular originat în inconfundabile individualităţi, dar care găsesc ieşirea spre substanţialul etic, cum şi înrădăcinarea lor naţională se împleteşte cu o valabilitate umană universală. Indivizii adoptă perspectiva „sorţii generale", fără lamentări şi regrete, superficiale justificări ori condamnări ; ei îşi regizează prăbuşirea, pe care o contemplă şi ca spectatori ai propriei lor tragedii ; actori, regizori, dramaturgi, spectatori, ei sînt ceea ce *sînt*, ceea ce nu pot să nu fie, buni sau răi, buni şi răi, cu vinovăţii şi vini care se justifică şi se îmbunează reciproc. Epigonii au sfărîmat acest echilibru, au împins caracterul spre duplicitate, ruptură, disonanţă, l-au diluat subiectivist şi individualist, închipuindu-şi că-l urmează pe cel cu caractere atît de consecvente cu ele însele, care „se luptă cu sine numai potrivit felului lor ferm de a fi" (24, 588).

Hegel nu avea prea mare încredere în drama postshakespeareană. El îi aprecia şi îi amenda, totodată, pe Calderón, pe Molière, pe Kleist, îi admira pe Schiller şi Goethe pentru „încercarea de a recîştiga înăuntrul relaţiilor date ale vremurilor moderne pierduta independenţă a figurilor

plăsmuite de ei" (24, 200—201), ceea ce era o laudă ambivalentă, cita *Hoţii*, *Intrigă şi iubire*, *Don Carlos*, *Wallenstein* sau *Götz von Berlichingen*, *Ifigenia în Taurida*, *Faust* ; pînă şi înţeleptul Goethe al scrierilor tîrzii era însă considerat, în mod tacit, inferior în dramaturgie marelui predecesor englez şi reuşind doar parţial să renască modelul elen. Schiller şi Goethe îi dădeau lui Hegel speranţa într-o posibilă regenerare a valorilor secătuite, pe care nici ei nu o puteau asigura întru totul, de vreme ce terenul poeziei fusese supus degenerărilor sau aplatizărilor prozaice. Dramele lui Kotzebue sau Iffland erau pe drept socotite mediocre, verdict extins asupra majorităţii dramelor situate „între" tragedii şi comedii ; nici opera, nici baletul, nici comedia modernă nu întruneau adeziunea lui Hegel. El distingea personajele comice pentru ele însele sau numai pentru spectator. Aristofan le încetăţenise pe primele, comedia modernă le promova pe cele din urmă, totul sucomba în amuzamentul spectatorilor, în „ridicolul pur prozaic", aspru şi dezagreabil. „Prozaicul îşi are temeiul aici în faptul că indivizii îşi iau cu totul în serios scopul urmărit" (25, 632), chiar şi personajele prizoniere ale unei patimi mărginite, ca, de pildă, la Molière. În comedia modernă domină „interese private şi caracterele acestui cerc cu ciudăţeniile, ridicolul, anomaliile, neghiobiile lor", sau tot felul de „complicaţii comice de sisuaţii şi de stări" (25, 634). După Aristofan, numai Shakespeare mai reuşise să elaboreze „o poezie a comediei", autentic poetică şi autentic comică ; după aceea comicul se depreciase, se diluase în umor şi ironie, o disoluţie echivalentă cu „disoluţia artei" (25, 635).

Acesta era ultimul cuvînt al *Esteticii*, după ce fusese, în planul „religiei artei", ultimul cuvînt al *Fenomenologiei*. Hegel se întorcea deasupra punctului de pornire, revenea la propriile obsesii fortificate între timp de eşecul unor iluzii — proprii şi sociale. Teoretic, genul dramatic fusese afirmat în triada tragedie-comedie-„dramă" ; practic, se păstra dualitatea diacronică a tragediei antice şi

tragediei moderne (Eschil, Sofocle, Shakespeare, parţial Schiller şi Goethe), dualitatea sincronică a tragediei şi comediei (Sofocle şi Aristofan, sau în cadrul aceluiaşi Shakespeare), comediei acordîndu-i-se mai puţină consideraţie decît tragediei. Un nou paradox este că, după cantonarea poeziei epice aproape exclusiv în spiritualitatea elenă, Hegel va înţelege mai bine romanul ca epopee burgheză modernă, decît „drama propriu-zisă", înţeleasă ca dramă burgheză modernă — deşi înţelegerea lui Shakespeare părea să prevestească o mai mare deschidere spre modernitatea dramaturgiei. Dar să fim drepţi : teatrul şi dramaturgia Germaniei erau pe atunci — cu cîteva excepţii — dezolante şi rău prevestitoare. Dramaturgia pretindea, mai decis decît alte domenii literare, conflicte, raportări, desfăşurări libere. Compromisurile invadaseră însă Germania. Şi romanul social şi drama socială fuseseră silite să-şi afle terenul favorabil înfloririi în alte părţi ; Germania era condamnată la compensări de natură precumpănitor lirice. Hegel nu cunoştea, dar intuia acest destin, îl intuia făcînd el însuşi parte din el. Resemnarea l-a făcut să se îndrepte precumpănitor spre trecutul pe care l-a pătruns clarvăzător şi nostalgic, în cadrul şi împotriva propriei sale ultime „nelibertăţi". E paradoxul lui cel mai de seamă : setea de libertate laolaltă cu zăgăzuirea ei. Şi *Filosofia istoriei* şi *Filosofia dreptului* se îndreaptă către această zăgăzuire ; pe care în cele din urmă n-o poate ocoli nici *Estetica*, deşi în ea nu conteneşte să palpite libertatea. Statul neliber mai era încă stat, arta neliberă nu mai era artă : Hegel nu mai avea ce face cu un Kotzebue sau Iffland. Noroc că alături, la Weimar, în micul său mare ducat, mai trudea Goethe. El însuşi genial şi filistin, cum şi Hegel era genial şi conservator. Genialitatea este întotdeauna dialectică, iar ultimul echivalent al dialecticii este libertatea. *Fenomenologia* prevestise un imperiu al libertăţii, care nu avea, deocamdată, cum să fie înfăptuit. Printre refugiile libertăţii umane rămînea arta, frumoasa artă a trecutului, căreia *Estetica*

îi adusese unul dintre cele mai libere, în determinările sale, omagii.

„MOARTEA ARTEI". Vianu în 1925 : „...profeţia aceasta vădită din gura celui mai mare estetician pe care l-a avut veacul trecut alcătuieşte o împrejurare tot atît de ciudată ca şi izgonirea artei din cetatea ideală a lui Platon, unul din cei mai mari filosofi şi artişti ai antichităţii" (174, 165). Şi în 1937 : „Revenind deci la prevestirea dispariţiei artei prin progresele raţiunii filosofice, trebuie să spunem că rareori o prevestire funestă s-a realizat mai puţin" (174, 372). Alţii atrag atenţia asupra împrejurării că din această prevestire nerealizată s-a realizat totuşi cîte ceva, potrivit cu o vicleană dialectică a neadevărului şi adevărului : de pildă, prin tendinţele „abstracte" atît de agreate în artele contemporane...

Să revenim deci, pe scurt, la incitanta idee estetică a lui Hegel, între altele pentru că ea prilejuieşte cele mai acute confruntări ale unei exegeze variate şi îndelungate. Am avut prilejul să urmărim o percutantă analiză istorică întreprinsă de Heine la adresa filosofiei germane. Heine l-a numit pe Hegel „marele său învăţător" şi, ca tînăr hegelian de stînga, i-a continuat gîndirea, într-un spirit neoiluminist îndreptat cu multă luciditate împotriva capitalismului şi spre implicarea practică în luptele sociale contemporane. Măsura continuităţii şi a discontinuităţii o sugerează foarte bine concepţia estetică a lui Heine, mai ales cea despre sfîrşitul „perioadei artistice" (Kunstperiode), enunţată în 1828 în recenzia unei cărţi a lui Wolfgang Menzel şi reafirmată în alte studii, din 1831 şi 1833. „Teza lui Heine despre sfîrşitul perioadei artistice este, în fapt, un răspuns dat tezei lui Hegel despre sfîrşitul artei" (90, 248). La conferinţa internaţională Heine din 1972, de la Weimar, două texte au fost consacrate acestei probleme : *Contribuţii la relaţia dintre Hegel şi Heine* de Wolfgang Heise, din care am citat mai sus, şi *Heinrich Heine şi estetica lui Hegel* de G. M. Friedländer. Cu alt prilej, Friedländer va subli-

nia inseparabilitatea esteticii lui Hegel de ansamblul concepţiei sale raţionaliste despre lume (v. 63, 80). În studiul amintit, el compară atitudinea celor doi faţă de o incertă contemporaneitate burgheză şi perspectivele ei artistice, în raport cu care Heine valorifică sîmburele istorismului hegelian, dar fără pesimismul său final : „Sfîrşitul perioadei artistice înseamnă pentru Heine, spre deosebire de Hegel, şi începutul unei noi perioade a poeziei" (62, 166). Wolfgang Heise aprofundează aceeaşi problematică, decurgînd din intuirea tensiunilor dintre realitatea burgheză şi artă, căreia Hegel îi articulează un diagnostic pătrunzător dar resemnat, spre deosebire de Heine, capabil să şi prelungească dar să şi răstoarne acest diagnostic : „În teza sfîrşitului perioadei artistice, Heine îşi articulează conştiinţa că laolaltă cu o nouă epocă devine necesară o nouă relaţie între artă şi realitatea socială" (90, 246). „Perioada artistică" se încheie odată cu Goethe, urmează nevoia unei active confruntări artistice cu realitatea, inclusiv şi mai cu seamă cu una neconvenabilă ; prognozei hegeliene rezignate, Heine îi opune imperativul unei dialectici reînnoite în raport cu „proza" vieţii ca obiect al unei noi şi active poezii (v. 90, 253).

Exact în acest punct îşi continuă Wolfgang Heise meditaţiile *Despre istoricitatea adevărului în poezie*, studiu amplu şi profund consacrat analizei şi criticii raporturilor statornicite de Hegel între istorie şi artă, ca bazate pe tensiunea dintre „proză" şi „poezie". Wolfgang Heise demonstrează limpede dependenţa tezei despre sfîrşitul artei de înţelegerea şi neînţelegerea „prozei" ca dominatoare în epoca burgheză şi — retrospectiv — în tot ceea ce părea, ca istoriografie, s-o prevestească. Studiul implică estetica lui Hegel în a sa filosofie şi filosofie a istoriei, deduce din natura istorismului hegelian idealul său poetic clasicizant, dar şi intuirea „prozei" capitaliste contemporane, ajutîndu-l pe tînărul Marx să asimileze şi să depăşească această intuiţie. Estetica lui Hegel se constituie, finalmente, în „documentul de principiu al iluziilor perioadei artistice..." (91, 222). Generalizarea

opoziției dintre frumosul artistic și proza lumii contemporane, închide perspectiva pentru Hegel — dar o deschide pentru Heine, care „dezvoltă din publicistică o nouă artă a prozei ca istoric-poet al epocii sale" (91, 238) ; și o deschide pentru Georg Büchner, care vrea să soluționeze această opoziție în termeni radicali : „Unde încetează poezia pentru Hegel, acolo anume îi cucerește Büchner limbajul propriu în coliziunea tragică, iar raționalitatea hegeliană a existentului se dovedește a fi propria ei iluzie" (91, 243).

Să mai amintim textele lui Jan Patočka, *Învățătura despre paseismul* (*Vergangenheit*) *artei* (v. (149, 36—61), Willi Oelmüller, *Fraza lui Hegel despre sfîrșitul artei și problema filosofiei artei la Hegel* (v. 148, 75—94), Ingrid Pepperle, *Observații la concepția lui Hegel despre sfîrșitul artei* (v. 150, 140—145), Stefan Morawski, *Estetica lui Hegel și problema așa-zisului sfîrșit al artei* (v. 138, 111—122), sau, dintre comunicările la al VII-lea Congres Internațional de estetică din București, 1972, ale lui Liliane și Cyril Welch, *În ce sens este arta un lucru al trecutului ?* (v. 38, 393—396) Sergio Givone, *Premisele temei : „Arta contemporană. Moartea artei ?"* (v. 38, 751—753), Mario Perniola, *Teze despre moartea artei* (v. 38, 769—771), Giuseppe Prestipino, *Moartea artei ? Către o versiune materialistă a formulei* (v. 38, 777—779). Acestea sau alte opinii pe aceeași temă le analizează Gerd Woland în *Contribuții la actualitatea esteticii hegeliene* (v. 177, 219—234), Wolfgang Henckmann în *Ce înseamnă teza despre actualitatea esteticii lui Hegel ?* (v. 92, 101—155), Sigrid Giersburg în disertația de doctorat *Arta și reflexia. Situația artei în sistemele raționale ale idealismului german* (v. 68, 1—17).

La discuțiile pe marginea referatului ținut de Henckmann la Frankfurt din 1971, Gadamer aprecia „învățătura despre caracterul paseist al artei (Vergangenheitscharakter der Kunst)" drept „învățătura de departe cea mai actuală a lui Hegel — în toată multilateralitatea cu care este corelată această teoremă și care ne obligă mereu la

întrebarea dacă tot ceea ce a spus Hegel în legătură cu asta nu deschide și spațiul de experimentare a modernului, sub deviza : de acum înainte nu arte frumoase, ci spiritualitate" (92, 149) ; o direcție a previziunilor decurgînd din convingerea lui Hegel că „arta a fost întotdeauna implicată în întregul formelor de viață" (92, 150) și se va păstra tot astfel — ceea ce îndeamnă la confruntarea cu diferitele direcții „abstracte", „prozaice", „experimentale" în arta secolului al 20-lea (pe care anume le discută și Ștefan Morawski în perspectiva intuițiilor hegeliene).

Un alt participant la aceeași discuție de la Frankfurt opina că sub pretenția „actualității" ar fi rezultat mai degrabă „inactualitatea esteticii lui Hegel" (92, 146), exceptînd interpretările esteticii marxiste. De fapt, această posteritate ar putea fi și singura suficientă pentru a li se valida antecedentelor importanța. Henckmann își ilustrează însă teza, pe lîngă marxism, și prin structuralismul ceh și viziunea lui Max Bense, paletă a raportărilor care poate fi oricînd extinsă.

În *Marxismul și estetica*, Stefan Morawski îl raportează pe Marx la „estetica conținutului" (Gehaltsästhetik) lui Schiller, Hegel, Vischer, descrie stimularea lui de către concepte filosofice și estetice hegeliene, precum „spiritul obiectivat" (versinnlichter Geist), „starea lumii" (Weltzustand), „tipicul" (das Typische), de către ideile despre tragic sau comic sau despre arta greacă : „niciodată nu a dispărut la Marx profunda adeziune la ideea de frumos așa cum era ea concepută în Grecia clasică...", trecut armonios în care nu se cantona însă, deoarece „pentru Marx, conceptul unei condiții umane mai bune era orientat esențialmente spre viitor..." (139, 104—105). Morawski descrie ecourile hegeliene din opera esteticienilor marxiști, pînă la *Teoria romanului* și alte scrieri ale lui Lukács, cu a căror idee de totalitate avea Adorno să polemizeze de pe poziția „revoltei împotriva realității alienate" (140, 193). Guido Morpurgo-Tagliabue detaliază și el influențele hegeliene la

Marx și Lenin, la Gramsci, Lukács, Lefebvre, Caudwell ș.a. (v. 142, 21—28).

Au fost și destule tentative inverse, anume de a-l izola pe Marx și marxismul de Hegel (și de Lukács). Potrivit cu antiistoricismul și antiumanismul teoretic susținut de Althusser, „...tînărul Marx *n-a fost niciodată hegelian...*", respectiv nu a încetat *„să se îndepărteze de Hegel"* (42, 74). Poziția neospinoziană a prelungit-o într-una neoaristotelică, tot pozitivă, logică, epistemologică și sociologică, Galvano della Volpe, convins de idealismul iremediabil al dialecticii hegeliene și al înțelegerii frumosului ca „apariție sensibilă a Ideii" (176, 169); și, între altele, respingînd interpretarea hegeliană a Antigonei (v. 176, 23), Max Bense a opus „esteticii filosofice" o „estetică științifică", concepută „ca cercetare și nu ca interpretare": „ea corespunde tipului galilean de cunoaștere și nu celui hegelian, fiind orientată mai mult tehnologic decît metafizic" (47, 53).

Aceasta ar fi opoziția pozitivă, particularizatoare, „științifică" față de Hegel. Mai este însă și una, pe cît de „umanistă", tot pe atît de antitotalizatoare, a Școlii de la Frankfurt, convinsă de involuntarul sprijin oferit de Hegel manipulărilor contemporane. Această poziție critică a detaliat-o Adorno. Dar, *Teoria estetică*, pînă și pentru a depăși conservatorismul clasicizant al lui Hegel, îi și valorifică dialectica, inclusiv în „perspectiva hegeliană a unei morți posibile a artei..." (41, 12). Adorno știe că această învățătură este conformă unei realități moderne, căreia nu avem însă dreptul să ne conformăm. „În epoca unei cruzimi de neconceput, numai arta mai poate încă satisface acea reflexie hegeliană pe care Brecht și-a ales-o ca deviză: adevărul este concret. Teza hegeliană a artei drept conștiință a nefericirilor a fost confirmată dincolo de toate cîte și-a putut el imagina. Această temă hegeliană a devenit astfel o reacție împotriva propriei condamnări a artei, împotriva unui pesimism cultural..." etc. (41, 32). „În fapt, sfîrșitul pronosticat al artei nu s-a produs în cei o sută și cincizeci de ani" (41, 276). Între aceste constatări, Adorno e deseori aspru cu Hegel, preferîndu-l pe Kant; el filtrează toate raportările la filosofia și arta trecutului printr-o contorsionată logică artistică experimentalistă și nonconformistă, conform doar ilogicii realităților sociale; paradoxul este însă că reproiectarea antinomiilor nu este doar de neconciliat cu idealurile lui Hegel, fiindcă Hegel anume a fost cel care a reușit să prevestească aceste antinomii...

Ernst Bloch: „Hegel a negat viitorul, nici un viitor nu-l va putea renega pe Hegel" (55, 17). Din 1906, de cînd cu croceanul *Ce e viu și ce e mort în filosofia lui Hegel?* (v. 60), demonstrarea inactualității lui Hegel s-a convertit deseori în demonstrarea actualității lui. E o poveste binecunoscută secolului nostru, în care filosofii mai vechi sau mai noi au ajuns să se statornicească prin chiar oponenții lor. W. R. Beyer: „Filosofia hegeliană a devenit cunoscută, aproape populară *sub forma criticii ei*" (48, 92). Estetica hegeliană s-a fortificat și ea, de un veac și jumătate datorită blamărilor abătute asupra ei din toate direcțiile. Și, din propria-i cenușă, s-a născut la o viață mereu nouă, proaspătă și întinerită. Engels îi scria în 1891 lui C. Schmidt, recomandîndu-i *Estetica* „spre destindere": „Cînd veți pătrunde ceva mai adînc în ea, veți fi uimit" (137, 30). Așa ni se întîmplă și nouă de fiecare dată cînd o recitim. Căci Hegel ne-a dăruit exact ceea ce-și propusese și ceea ce prevestea o mai mare încredere în mileniile noi decît ar fi fost cazul în temeiul ideii sceptice despre secătuirea artelor: „...vastul și înaltul Panteon al artei, Panteon al cărui constructor și cap de atelier este spiritul frumosului care se sesizează pe sine însuși, dar pe care istoria universală îl va desăvîrși numai în cursul dezvoltării sale milenare" (24, 96).

ARTA FILOSOFIEI

PREMISE. Estetica nu epuizează esteticul. Un filosof poate fi estetician, dar poate fi și estetic. O parte distinctă rămîne relativ altceva decît o calitate a întregului.

Estetica este un domeniu, o profesie, o specialitate. Ea și-a dobîndit lent și dificil acest statut, în cadrul unor sisteme filosofice sau eliberîndu-se de sub tutela lor. Istoria esteticii este și istoria dobîndirii independenței de către estetică. Asemenea națiunilor, în accepțiunea lor modernă, științele se delimitează și ele unele de altele. Ele își descoperă frontierele și le ocrotesc, iar uneori manifestă tendințe anexioniste în raport cu vecinii. Menținîndu-se pe un teritoriu delimitat, sau aflată în expansiune, fiecare știință este, în orice caz, ceea ce este, nici țară a nimănui și nici a tuturora. Rostul științei este tocmai acest specific în raport cu „restul", centrarea pe sine, aprofundarea de sine. Ca știință, estetica nu face și nu poate face abstracție de această particularizare, ea nu poate fi „extrateritorială" ; și aceasta chiar în împrejurarea că se ocupă de arte, printre ale căror însemne specifice se înscriu la loc de cinste totalitatea și totalizarea. „Știința artei" este o contradicție în termeni, știința e abstractă, arta — concretă, știința generalizează, arta individualizează, generalizarea științei e circumscrisă unui teritoriu, individualizarea artei are ca obiect întreaga lume.

Această tensiune, între teorie și practică, este însă o altă problemă, pecetluind adînc și dureros destinul esteticianului ; una de care ne-am ocupat cu alte prilejuri, în studii de estetică propriu-zisă.

De astă dată dorim să schimbăm aria discuției, chiar în ceea ce-l privește pe Hegel (care, după cum am văzut, a trebuit și el să-și plătească încrederea nestrămutată în știință prin fatale renunțări în raport cu arta anume) ; să mutăm confruntarea de la *estetică*, în calitate de parte a unei filosofii, la *estetic*, calitate a întregului. „Teritoriu" e altceva decît „trăsătură". Teritoriul e mai circumscris și relativ lesne identificabil ; trăsătura sau calitatea se pot păstra și se și păstrează deseori mai incerte, mai fluide și indistincte, respectiv topite în prea multe alte distincții. Sîntem datori cu acest avertisment în fața unor iluzii prea optimiste ; cu atît mai mult cu cît „esteticul din afara esteticii", în cazul unei structuri mentale precum cea hegeliană, nici nu știm cît este de consubstanțial substanței filosofice înseși ; căci chiar de n-ar fi accidental, este în orice caz tăinuit, tăinuit cu deosebire de către filosoful dornic de a fi om de știință în primă și în ultimă instanță.

Și totuși, dacă opera de artă este totalizatoare prin chiar natura ei intimă, respectînd în mai mică măsură decît oricare produs al științei un perimetru delimitat și delimitabil, dacă „spiritul artist" este atît de liber în desfășurări încît pare a se infiltra în toate alcătuirile spirituale libere — atunci nu vom putea nicicum ocoli întrebarea cu privire la „cîtimea artistă" a multor alcătuiri umane ireductibile la arta propriu-zisă și (bineînțeles) cu atît mai puțin la știința despre artă. Libertatea netradițională arogată de către o serie de științe, chiar dintre cele foarte exacte, din a doua jumătate a secolului nostru, a reactualizat posibilități inedite de impact între științe și arte, de astă dată dinspre științe către arte (deoarece deschiderea inversă a fost probată și acceptată mai demult). Permeabilitatea de și prin artă ar fi însă incomplet aproximată dacă ne-am limita privirea la științele propriu-zise. Un dialog încă mai important ne întîm-

pînă în cazul filosofiei și al artei ; a cărui distingere pretinde însă o prealabilă disociere a filosofiei în raport cu științele. Din îndreptățita polemică la adresa spiritualismelor care statuaseră în filosofie o „știință a științelor", o supra-știință considerată asemenea unei cupole peste științe, nu numai și nu atît însumîndu-le cît dominîndu-le din afară și de sus — la antipod s-a ajuns, nu o dată, la dizolvarea filosofiei în științe. „Sfîrșitul filosofiei" în era științei a fost proclamat la început într-un sens metaforic și cu un pozitiv tăiș funcțional, necesar și în ordin polemic ; apoi, din păcate, metafora a fost aplicată literal și linear, pînă la diluția și disoluția filosofiei ca domeniu relativ de sine stătător. În fapt, sfîrșitul fusese un nou început și trebuia să continue tot astfel, o „filosofie științifică" neavînd de ce să fie echivalată cu o „nefilosofie". Discuția comportă multe nuanțări, acum ne preocupă însă o singură consecință a ei, anume recunoașterea independenței filosofiei — inclusiv a celei bazate pe științe și favorizînd științele — în calitatea ei de activitate spirituală distinctă ; distinctă nu numai prin gradul ei mai mare de generalizare, dar și prin coeficientul personal, subiectiv, afectiv, volițional, decizional — într-un cuvînt, axiologic — implicat acestor demersuri sintetice de cercetare. Filosofia presupune o „viziune despre lume", deseori identificîndu-se chiar cu ea ; „Weltanschauung" presupune, la rîndul său, o ecuație de însumare, „știință plus ideologie", pentru a nu mai atrage atenția asupra evidenței implicării „vederii" în lumea văzută, văzută — să presupunem — corect, oricum însă în felul propriu al celui care o privește. Pe scurt, filosofia fără „starea de personalitate" a filosofului în cauză ne-ar împinge către un pozitivism periclitînd filosofia însăși, ar substitui obiectivitatea cu un obiectivism valoric autoanihilant. Dacă filosofia n-ar face decît să înregistreze impasibil adevăruri, atunci, după memorarea lor (cu concomitenta extirpare a erorilor) n-am mai avea pentru ce să-i recitim pe filosofi. Faptul că îi recitim dovedește că adevărurile lor sînt general-valabile și totodată foarte perso-

nale, și că în cărțile lor nu este vorba doar de un simplu cod de adevăruri, dar că aceste adevăruri sînt opțiuni, construcții și soluții, interogații și încercări de a le răspunde într-un fel propriu, că ele deconspiră un inconfundabil comportament în lume și față de lume.

„Weltanschauung" e un termen bine găsit, el unește un subiect cu un obiect, stabilește între ele un raport indisolubil, o axă fortificată prin idei și fapte, prin convingeri despre lucruri. Dacă, așa cum s-a spus, știința e „dezantropomorfizată", iar arta e „antropocentrică", atunci filosofia este și una și alta, cu o măsură de la caz la caz schimbătoare una și alta. Obiectul pe care ea ni-l oferă nu este de regulă epurat de subiectualitate și subiectivitate (componente de o vreme recunoscute ca prezente chiar și într-o știință atît de obiectivă precum fizica) ; dimpotrivă, filosofia e a filosofului, filosof care își alcătuiește propria-i construcție de idei, consonantă proceselor reale ca și propriei sale personalități. Dealtminteri, pînă și „realul" s-a dovedit ontologic mult mai concrescent decît potrivit cu opozițiile gnoseologice real-ideal, material-spiritual, obiectiv-subiectic, mare parte a realităților în care trăiește omul sînt realități umane, de proveniență și esență umană, proiectate și realizate de oameni, pentru oameni, într-o perspectivă teleologică, prin munca unificatoare a produsului cu procesul și cu producătorul, printr-o realitate realizată, asemenea unei fenomenologii de sorginte psihologică — Hegel tatona în direcția acestei dialectici, a instituirilor teleologice, pe care au demonstrat-o apoi Marx și marxiștii. Rezultă că toate bunurile îi vorbesc omului despre om, nu numai cărțile, dar desigur și cărțile, mai cu seamă cărțile : toate bunurile sînt „voci" umane devenite palpabile. O suplă privire axiologică sau de ontologie socială reînfrățește foste diversități sau adversități, trecute sau aparente asonanțe începînd să rimeze.

De la o vreme au ajuns la ordinea zilei cu deosebire corelațiile, interferențele, osmozele. Inclusiv între filosofie și artă. Am mai scris despre afi-

nităţile lor elective *, perfect de acceptat laolaltă cu diferenţele specifice. Mai puţine reticenţe întîmpină în ultimul timp recunoaşterea caracterului filosofic al artei, direct sau indirect, mărturisit sau ascuns. Dar filosofia, cum poate fi ea artistică, cum se poate ea înfrăţi cu arta, cum îşi poate — şi încă netrădător — proba virtuţi estetice proprii ?!

Simplificînd, putem spune că în două feluri : prin ţesătura nemijlocită a rostirii sau printr-o urzeală mai ascunsă a derulărilor şi edificărilor. Prima cale e cea precumpănitor stilistică, a unei „feţe" stilistice vizibile, pe care unii autori o obţin graţie unei poetici şi efective poetizări care transformă ideea în imagine, gîndul în metaforă, raţionamentul în simbol. În acest caz este mărturisită o particulară „poezie a gîndirii", în ultimă instanţă într-atît de ambivalentă încît plusurile se transformă în minusuri, „şi una şi alta" în „nici una nici alta". Pînă la asemenea mixturi îndoielnice pentru că reciproc anihilatoare, s-ar putea însă cita multe cărţi de excepţie apărute de-a lungul mileniilor pe care să le poată cu temei revendica şi poezia şi filosofia. În schimb, pe un Descartes, un Spinoza, un Kant sau un Hegel poezia propriu-zisă nu va avea cum să-i revendice. Ei sînt filosofi, prin definiţie şi excelenţă filosofi, întrebarea este însă dacă, în această unică înrădăcinare şi perfectă fidelitate de sine, filosofia lor n-ar putea acumula în configurarea ei şi componente cvasi-artistice ?! Configurarea vine de la figurare, figură, adică formă, formă a propriilor conţinuturi. În aceste condiţii, există şi o „artă" a gîndirii ca gîndire, ca formă a gîndirii, ca figurare a gîndului în şerpuirea şi edificarea lui. Şerpuirea trimite la muzică, edificarea — la arhitectură, două arte dealtfel profund înrudite între ele, cu reciproce afinităţi elective, ce pot fi însă extinse,

* Vezi articolele : *Filosofia ca artă*, rev. „Transilvania", nr. 9/1974, *Între eseu şi sistem*, rev. „România literară", nr. 21 din 24 mai 1979, *D. D. Roşca — 85*, rev. „România literară", nr. 5 din 31 ianuarie 1980.

asamblat, şi asupra filosofiei, asupra unei anumite filosofii riguros construite.

Arhitectura e prototipul multor arhitectonici, pînă la urmă posibil prototip al oricărei activităţi constructive. Una din concluziile tratatului său de bază Kant a intitulat-o *Arhitectonica raţiunii pure*. „Prin *arhitectonică* înţeleg arta sistemelor" (97, 618) e fraza introductivă a acestui penultim capitol, explicînd felul în care cunoştinţele noastre trebuie să constituie, sub cîrmuirea raţiunii, nu o rapsodie, ci un sistem, un întreg nu aglomerat, ci unul articulat, fundat nu doar pe o „unitate *tehnică*", ci pe „unitatea *arhitectonică*", adică „în baza afinităţii şi a derivării dintr-un unic scop suprem şi intern, care face abia posibil întregul..." (97, 619) ; drept care filosofia presupune sistemul cunoştinţelor, adică *„arhitectonica* oricărei cunoaşteri" derivată „din *raţiune pură*" (97, 620). Pentru sensul extensiv al arhitecturii, să mai amintim cunoscuta comparaţie a lui Marx dintre „albina cea mai perfectă" şi „arhitectul cel mai prost", care însă „construieşte celula în cap înainte de a o construi din ceară" (132, 191). Omul este constructor prin excelenţă, ideal şi real el dă formă tuturor lucrurilor, îşi realizează scopul prin respectiva formă, produce un obiect pentru subiect şi, totodată, fiecare următor subiect pentru acest obiect al său (v. 127, 666). Extremele se mai şi ating, în raţionalismul cel mai controlat se poate ascunde o fantezie fremătătoare, logica rece poate masca tensiuni, o implicare excesiv înfierbîntată în aparente „străinătăţi", raţiunea severă poate fi patetică în subtext, pe urma gîndului arid poţi porni în aventuri fantastice. Dacă arhitectura a fost în atîtea rînduri considerată geometrie, pentru ce n-am socoti geometria — cea spinoziană, de exemplu — arhitectură ?! Vom citi şi reciti asemenea monumentale construcţii ale cîte unei minţi de excepţie, tocmai datorită împlinirii ei unitare, a dăruirii ei migălos rotunjite, a ţîşnirii ei perfect articulate. O total împlinită stare de personalitate impulsionînd împlinirea sperată de alte personalităţi, oare rolul cărţii să fie altul, al cărţii de

poezie și de filosofie, de filosofie mărturisit sau ascuns poetică, muzicală, arhitecturală ?!

Par să se lase net distinse stilul la vedere poetic al unor filosofi eseiști ori predispuși la exprimare fulgurant aforistică, și masivul constructivism propriu unor filosofi sistematici, admițînd și permițînd în cadrul edificiului durat de ei cel mult prezența unui element artistic indirect, arhitectonic, arhitectural-muzical. Incompatibilitatea notorie dintre Nietzsche și Hegel ar putea fi exprimată și în această polară opțiune formatoare, „fierbinte" și „rece". Este ușor să demonstrezi virtuțile poetice din *Zarathustra*, sau măcar simplu să le probezi existența, pînă a le analiza în detaliu. În *Știința logicii* prima evidență e inversă; Hegel *nu* e și nu vrea să fie poet, ci om de știință. „Dialectica a fost considerată frecvent ca o *artă*, ca și cînd ea s-ar întemeia pe un *talent* subiectiv și nu ar aparține obiectivității conceptului" (13, 832) : acest univoc accent polemic și delimitator e prima evidență ! Ea chiar se accentuează pe parcursul criticii romantismelor filosofice și poetice, exarcerbat poetizate, de pildă prin intermediul acelei neagregate de Hegel „ironii". Acestui strat al evidențelor i se va putea, totuși, asocia și analiza unui sub-strat, al unui patos de adîncime care conferă gîndului temeinic strălucire, nu neapărat strălucirea jucăușă a formulelor aforistice (la care și Hegel face cîteodată apel), ci aceea a desfășurărilor ample și bogate, coerent înlănțuite, cu nenumărate detalii ce se susțin reciproc, se ajută în înaintare, se autopropulsează, rimează între ele și cu întregul, ca părți ale unui mirabil și amețitor mecanism în automișcare ; care, de fapt, e pus în mișcare de o minte universală, în care au încăput toate cîte le elaborase pînă la el omenirea și care a știut să dea o formă unică propriilor sale elaborări.

Oricîte lipsuri ar avea altminteri, „meritul scrierilor mele este că alcătuiesc un tot artistic...", îi scria în 1865 Marx lui Engels, referindu-se anume la *Capitalul*, capodopera sa de economie politică, la rîndul ei de nesuspectat de tentativa explicitei poe-

tizări ; dar pe care autorul a gîndit-o ca pe „un tot artistic" grație metodei ce-i stătea la temelie și-i asigura desfășurarea (135, 122). Lenin avea să spună că „*logica*" din *Capitalul* e echivalentul marxist al *Științei logicii* lui Hegel (v. 102, 281) ; iar Engels nota în fragmentele pentru *Dialectica naturii* că după cum Fourier este „un poem matematic", tot astfel Hegel reprezintă „a dialectical poem" (129, 504). Aici va trebui să ajungem, la dialectica în stare să confere artisticitate unei filosofii programatic neartistice, așa precum a fost filosofia lui Hegel și avea să fie filosofia lui Marx : autori ai cîte unui „tot artistic", ai cîte unui „poem dialectic". Pînă atunci, ne referim la cîteva dintre opiniile favorabile ori nu asocierii filosofiei cu arta, din bibliografia românească și cea universală.

O POSIBILĂ TRIADĂ. Să imaginăm o înlănțuire între teză-antiteză-sinteză, sau între afirmare-negare-negare a negației, în care punctul de pornire, posibil a fi ulterior contestat, pledează tocmai în favoarea asocierii filosofiei cu arta. Și să devansăm acest punct de pornire convențional pînă la începutul perioadei interbelice a secolului nostru (în loc să-l derulăm, cum s-ar putea desigur, de la Schelling, de pildă), pentru a putea surprinde toți termenii confruntării într-o aceeași perioadă de timp, arogîndu-ne doar libertatea de a-i reordona într-o succesiune a ideilor în detalii nu întotdeauna concordantă cronologiei respectivelor cărți.

Împrejurarea de a purcede în discuție de la o „teză" sumar, unilateral și chiar mediocru exprimată se justifică prin istoria respectivei confruntări, în care „negările", inclusiv cele românești, aveau să se raporteze critic, și cu îndreptățire critic, la această anume „afirmare" — de fapt plată „reafirmare" a unor foste similare teze, proprii spiritualismului german. Este vorba de cartea contelui Hermann Keyserling, *Filosofia ca artă*. Volumul reprezintă de fapt o culegere de eseuri, pe teme distincte chiar dacă legate între ele, cel in-

troductiv ce dă titlul întregii lucrări este de numai șapte pagini și poate fi cu ușurință rezumat. Filosofia, opinează Keyserling, a fost prizoniera celor mai abstracte, pedante, seci și plictisitoare opțiuni ; dar iată că de o vreme începe să se recunoască nu ca știință ci ca artă — superioară expresie vie a vieții. Filosoful operează cu gînduri, așa cum operează muzicianul cu tonuri, și se cuvine , ca atare, să descopere acorduri, raportări obligatorii de la parte la întreg. „De aceea problema filosofiei este o problemă de formă, ca a oricărei arte. Întrebarea privind valoarea unei viziuni despre lume este o întrebare cu privire la stil" (98, 2—3). Nu este vorba de un stil al cuvintelor ci de unul al gîndurilor ; un mare filosof nu trebuie să fie un mare scriitor, arta lui nu vizează cuvinte și fraze, ci „formele problemelor" (98, 3) ; filosofia stăpînește mijloace proprii de expresie artistică, asimilabile picturii ori muzicii, adevărul ei este, precum adevărul îndeobște, „perfecțiune estetică" (98, 4). Dar filosofia e artă nu numai în plan estetic, ci mai cu seamă în plan psihologic, o specifică explozie sufletească, o exprimare a inexprimabilului ; Platon, Goethe, Beethoven sau Kant urmăreau același mister în limbi diferite. „Și de aici urmează, mai departe, caracterul personal al oricărei filosofii" (98, 6). „Cel ce dorește adevărul, se cuvine să se exprime în chip desăvîrșit în primul rînd pe sine" (98, 7).

Atît spune Keyserling (în tot volumul lui nu sînt decît două referiri minore la Hegel — v. 98, 111, 213) ; prin identificarea filosofiei cu arta, la antipodul științei, el urmărește nu atît filosofia cît filosofarea („das Philosophieren"), nu atît filosofia cît filosoful, obiectul și obiectivitatea se diluează în subiect și subiectivitate, orice urmă de ontologie dispare în precumpănirea psihologiei : „arta", „stilul", „forma" sînt calul troian al spiritualismului !

Gînditorii români au sancționat faptul în consecință. Vianu : „Filosofia nu mai este pentru el cunoștință, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conținut dispare cu totul.

Concepția romantică a filosofiei ca poezie degenerează astfel la Keyserling în mărginita ei înțelegere estetică" (174, 399). Blaga : „Un neoromantism, firav și cam de sfîrșit de veac, crea o ambianță sufletească prielnică spectrelor metafizice de demult, iar în această atmosferă, pe urmă, contele Hermann Keyserling [...] va considera filosofia, și cu precădere aceea de orientare metafizică, drept o »artă« ca oricare altă artă" (50, 167). Blaga infirmă „pas cu pas" afirmațiile lui Keyserling, principala polemică a capitolului *Filosofie și artă* din cartea concluzivă *Despre conștiința filosofică* vizează acest tîrziu și aplatizat ecou după Schelling, Novalis, Nietzsche, concepția „poeziei de concepte" la care ar fi reductibilă întreaga metafizică „de la Plato la Hegel..." (50, 166) ; punct de vedere pentru Blaga inacceptabil, întregul lui efort privind o „autonomie filosofică" opusă și scientismului și poetizării, exceselor într-o direcție sau alta și chiar confuziei între clase de valori distincte. „Intențiile, cu care filosoful și artistul calcă, nu sînt prin urmare aceleași și nici regulile celor două jocuri" (50, 170), arta pretinde dezlănțuirea personalității, în timp ce depersonalizarea e un postulat al filosofiei, iar individualitatea poate fi acceptată numai cînd pare a ține de obiectivitatea spirituală, artistul lucrează cu intuiție și sensibilitate, filosoful folosește concepte și viziuni abstracte, filosoful „pledează" tot timpul, pledoaria artistului e absorbită în „realizarea" ca atare etc. La rîndul său, Vianu, în cunoscuta sa lucrare *Filosofie și poezie*, refuză excesele „poeziei filosofice", mai demult la modă dar reactualizate, „de la un timp" „curentele antiintelectualiste au solicitat din nou, printre filosofi, unele din energiile estetice ale spiritului, precum intuiția, sentimentul individualului, interesul pentru forme și structuri" (174, 399—400), tendințe teoretizate și de Frischeisen-Köhler în studiul *Philosophie und Dichtung* sau de Max Dessoir în *Die Kunst-Formen der Philosophie*. Cu precizări și nuanțări, Vianu refuză și vechea identificare

romantică a celor două domenii, dar mai categoric „radicalismul estetic al lui Keyserling" ; pentru Vianu filosofia nu este doar „lucrare plastică", ea îi apare ca o privire asupra lumii care, cu cît va fi mai unitară, mai coerentă și mai proporționată, „cu atît va fi mai adevărată, nu doar mai frumoasă" (174, 403).

Deloc exclusivistă, această ultimă precizare ; dimpotrivă, un accent al ei se împacă bine cu un altul : ceea ce se pretinde este adevărul *și* frumosul. Dovadă ideea imediat următoare potrivit căreia „cel puțin două momente în opera sistematică a filosofiei prezintă izbitoare analogii cu creația artistică", și anume „opțiunea subiectivă pentru o anumită soluție și acțiune de stabilire a întregului..." (174, 403). Prin pecetea inalterabilă a individualității și printr-o „aspirație către totalitate", filosoful se înfrățește cu poetul, speculația filosofică însuflețindu-se astfel și ea de un „spirit poetic", spirit ce nu are însă pentru ce fi absolutizat : una este „a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcțiile sistematice ale filosofiei și alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate și că întreaga întreprindere a filosofării se rezolvă în funcțiile ei" (174, 404). Spus clar și măsurat, ca de obicei. Și mai departe : „Frumusețea scrisului filosofic nu este de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii", grație adaptării mijloacelor la scopurile urmărite, abuzul imaginației și al sensibilității impresionînd în filosofie ca lipsă de stil și de gust. Drept care „putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie, deși nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor" (174, 405).

De la „negația" exceselor de felul celor practicate de Keyserling, Vianu trece astfel la o „negare a negației" echivalentă unei mai suple reafirmări a interferențelor și osmozelor. În ansamblul cărții citate, nici Blaga nu procedează altfel. În capitolul *Gînduri și sisteme* el distinge polarizările tipologice ale „arhitecturii" filosofice, potrivit fie cu „substanța" lor (sistematizată omogen,

monolitic sau din materiale variate) fie în plan „formal" (manifestări liniare, de cristal, cu muchii diamantine sau organisme cu un belșug de forme plastice) etc. (v. 50, 139 ș.m.d.) ; tot atîtea distincții subtil intuite și exprimate, în care „arhitectura" sistematizărilor filosofice relevă tot atîtea valențe și alianțe estetice. Capitolul *Filosofie și stil* le reafirmă, prin apropieri între Leibniz și Bach, Bergson și Rodin. Lumile leibniziene „monadice" sînt acuzat baroce, „cine, contemplînd aceste trăsături ale viziunii lui Leibniz nu-și amintește coralele, cantatele, pasiunile, fugile lui Bach, cu polifonia lor contrapunctică, cu modul lor de a varia la infinit motivul muzical, cu mișcarea lor, escaladînd treptele tuturor înălțărilor și prăbușindu-se abrupt în abisuri ?". „Dacă monadele lui Leibniz ar cînta, viziunea lor s-ar transforma într-o audiție de gen Johann Sebastian Bach..." (50, 160) — „paralelism stilistic" copios și variat exemplificat în continuare și în alte lucrări ; și în consens cu care Ralea va propune și el această *Clasificare muzicală a sistemelor filosofice :* „Kant = Bach ; Renouvier = César Franck ; Guyau = Bizet ; Nietzsche = Wagner ; Schopenhauer = Berlioz ; Rousseau = Schubert ; Goethe = Beethoven ; Hegel = Brahms ; Bergson = Richard Strauss" (156, 634).

„Antiteza" pe care filosofia românească interbelică o propune ca replică la o abuzivă „artisticizare" romantică, spiritualistă sau iraționalistă, își vădește, astfel, perfecta compatibilitate cu o propensiune către o „sinteză" raționalistă, în care filosofia să-și redescopere șansele netrădătoare de comunicare cu arta. Va fi interesant de consemnat felul în care această propensiune își face loc și în meditațiile lui Blaga despre Hegel. Deschiderea poate cea mai semnificativă în direcția unei filosofii raționaliste cu o consubstanțială valoare estetică și artistică a probat-o însă D. D. Roșca ; aceasta interesîndu-ne cu atît mai mult cu cît este vorba, implicit, de gînditorul cel mai asiduu preocupat, la noi, de moștenirea lui Hegel.

Cartea lui D. D. Roşca programatică din toate punctele de vedere, inclusiv din cel al implicării artei în filosofie, rămîne *Existenţa tragică*. Ea debutează şi se încheie patetic, pledînd pentru pateticul inerent organicului cu migală şi luciditate construit de către filosof. Omul trebuie să se autentifice „creator" în toate activităţile sale fundamentale, numai că ştiinţa „creează" o realitate „calitativ alta decît cea estetică, morală sau filosofică" (161, 157) ; în virtutea acestei relative distincţii, pe D. D. Roşca îl interesează cu deosebire filosofia privită în calitatea ei de „construcţie în sfera lumii morale şi-n împărăţia sentimentului estetic" (161, 155). Filosofia se bizuie pe concepte logice, numai că ele „formează lanţ, reţea, ţesătură, sistem" (161, 53), filosofia „e rezultatul unei sinteze creatoare" (161, 96), doi termeni care se condiţionează reciproc, creaţia e a sintezei, sinteza e a creaţiei, adică a creatorului, „fermentul şi cheagul care produc sinteza elmentelor" „se numeşte dialectică" şi ea se înrădăcinează în „sensibilitate", de unde provine şi „rezonanţa spirituală particulară" a oricărei sinteze autentice (161, 17).

D. D. Roşca leagă într-o unică demonstraţie-opţiune ontologicul şi axiologicul, cognitivul şi afectivul. Viaţa (viaţa umană, desigur) el o solicită şi se lasă solicitat de ea, totodată, ca sens şi rost al ei, ca atitudine activă în faţa vieţii. Acest act opţional şi constructiv al filosofiei n-are cum să nu parvină la „atitudine estetică autentică" (161, 182), nu are cum să nu implice în reţeaua ei sistematică un act de natură morală şi de esenţă sentimentală, care ar mai putea fi numit şi „fior estetic" (161, 173). Filosoful îşi trăieşte ideile, el probează un „stil de viaţă", o atitudine „lirică" în raport cu viaţa, care este „atitudine morală-estetică în faţa existenţei luată ca totalitate" şi reclădită ca totalitate ; în rînd cu artistul, filosoful are „nevoie de formă, de întreg" şi urmăreşte o „viaţă modelată ca opera de mare artă" (161, 19—20), strecurîndu-şi „lirismul originar" „prin sita deasă şi purificatoare a cunoaşterii disciplinate

cu rigoare" (111, 22), dar introducîndu-l într-o şi deducîndu-l dintr-o severă disciplină spirituală. Obiectivitatea ştiinţifică şi subiectivitatea afectivă-lirică-artistică apar ca două faţete ale aceleiaşi medalii filosofice, fiecare servind-o şi reliefînd-o pe cealaltă. Ţinuta sufletească personală devine o chestiune spirituală, nici biologică nici doar psihologică, ea comandă „atitudinea faţă de *Întreg*", care este „înrudită adînc cu atitudinea estetică" (161, 24). Afinităţile sînt în final încă o dată reafirmate ca derivînd din şi explicînd laolaltă „existenţa tragică" : filosofia, în genere, conştiinţa ei tragică, în particular, răsar „cînd dintr-o profundă nevoie oarecum estetică, cînd dintr-o tainică pasiune morală", dar nicidecum nu poate fi vorba de „pura nevoie estetică sau pura pasiune morală", „aceste două elemente sufleteşti apar totdeauna altoite pe cunoaştere şi amestecate. Dar amestecate în proporţii diferite", potrivit cu temperamentele filosofice diferite (161, 191).

Existenţa tragică se opreşte de puţine ori la „prinţul filosofilor", cum l-a numit Léon Brunschwicg pe Hegel ; mai în detaliu o singură dată (161, 36—39) şi atunci pentru a explicita „grandiosul şi nicăieri ruptul lanţ deductiv (dialectic)" al *Logicii*. „Prinţului filosofilor" i-a fost, în schimb, în bună parte consacrată lucrarea de doctorat *Influenţa lui Hegel asupra lui Taine* (v. 160) ; şi aveau să-i fie integral dedicate studiile cuprinse în *Însemnări despre Hegel*.

În această carte, traducătorul *Ştiinţei logicii*, *Esteticii*, *Istoriei filosofiei* şi *Filosofiei religiei* urmăreşte, şi prin propriul său comentar teoretic, să demonteze şi să recompună „impresionantul şi goticul eşafodaj al sistemului..." (159, 223). Comentatorul rămîne fidel convingerilor sale enunţate mai sus, atunci cînd consideră filosofia lui Hegel originală „nu numai prin conţinuturile sale intelectuale, ci şi prin timbrul ei afectiv, personal...", ca pe „un mod original de a se exprima *pe sine însuşi*" (159, 40). La Hegel totul este logic, după cum logicul se cuvine să şi cuprindă totul, prima constatare se referă la excluderea trans-

cendentului și iraționalului în favoarea unei dialectici imanente, care însă, potrivit cu a doua constatare, e concepută ca „*totalitate organică* în care diversele forme esențiale ale existenței se așază pe scara ascendentă a unei ierarhii de valori..." (159, 21). Rezultatul dialecticii totalizatoare este conceperea întregii existențe ca „organism viu" în creștere și desăvîrșire ; pe care conceptele îl acoperă numai cu „mobilitatea suplă și vie a intuiției" (159, 145), „avînd o intuiție vie a aspectului particular, individual, concret, al lucrurilor..." (159, 85). De aici mai este doar un pas pînă la explicitarea pe care o așteptăm : „...cunoașterea care operează cu conceptul sintetic al rațiunii nu este fără asemănare cu aceea ce înfăptuiește în creațiile sale arta mare, adevărata artă" ; „arta mare conciliază, îmbină, universalul cu individualul în formă sensibilă pe planul intuiției ; gîndirea dialectică le conciliază în formă rațională, pe planul gîndirii propriu-zise" (159, 130). Desigur, nici Hegel nu concepea rațiunea ca identică cu intuiția artistică și, recurgînd la multe imagini și metafore, el nu concepea în nici un caz rațiunea ca extralogică. În același timp, „...numeroase pagini hegeliene, ținute constant pe planul de mișcare a *rațiunii, adică neconținînd în ele nimic «mistic» și «misterios»*, au ceva din particularitățile produselor artei, au adică darul de a sugera idei trecute sub tăcere și de a evoca în același timp stări emoționale care creează ceva ce am numit mai sus atmosfera spirituală atît de aparte a acestor pagini" (159, 36).

Nu întîmplător a tradus D. D. Roșca și *Știința logicii* și *Prelegerile de estetică*. În meditațiile sale, din care am citat, el se referă cu precădere la aceste două tratate, corelîndu-le și implicîndu-le : pe lîngă că e de sine stătătoare, estetica este și conținută în logica dialectică hegeliană. Conținută în ce sens ? Pe de o parte, prin substratul afectiv și axiologic care se convertește în specificul „fior estetic" al oricărei mari filosofii. Pe de altă parte, prin arta obiectual imanentă constructivismului dialectic, totalizărilor obținute — bineînțeles de

către o personalitate — din concepte mișcate și însumate. Subiectivitatea nu e nici ea absentă la Hegel, deși la el, anume, prevalează obiectivitatea automișcărilor conceptuale. Înseamnă că, neignorînd intuițiile sale suple și vii, va trebui să acordăm principala atenție totalizărilor organice născătoare de organisme vii. Rațiunea, la Hegel, nu e străină nici de afectivitate și nici de intuiție ; laolaltă cu acestea, dar cu precădere în propria ei esențialitate dialectică, se cuvine a i se aproxima „arta". Prin urmare, aceasta din urmă, ori se înrădăcinează în structurile proprii rațiunii, ori nu mai este și propriu-zis... „hegeliană". D. D. Roșca știe perfect acest lucru ; în *Existența tragică*, în care Hegel joacă un rol ajutător și subordonat, el își permite accentuări mai subiectuale și mai subiective ale „fiorului estetic", accente potrivite felului său propriu de a fi, de neredus nici la traducătorul și nici la comentatorul lui Hegel ; în ipostaza din urmă, în schimb, din *Însemnări despre Hegel*, fără a pierde din vedere aceste accente, el se supune obiectualității obiectului investigat și precumpănitoarei „arte" a obiectivizărilor conceptuale. Numai în și prin generalizări este Hegel „artist" ; căci altminteri (repetiția e de dragul evidenței mai mari !) n-ar fi „hegelian". D. D. Roșca știe însă la fel de bine că între cele două modalități de „artă a filosofiei" (pe care convențional le-am numit „subiectivă" și „obiectivă", dar le-am putea numi „individuală" și „generală") Hegel însuși a statornicit punți. Încă în studiul său din 1931, *Rațional și irațional,* D. D. Roșca indică un motiv principal la care se va întoarce : „În ultimă analiză, scopul suprem al lui Hegel a fost să ne dea o sinteză a individualului și a universalului, să ajungă să facă individualul inteligibil" (162, 139). Acest temei al dialecticii lui Hegel e și temeiul „artei" lui : faptul că la el generalul e individual, abstractul e concret, orice adevăr general și abstract mai este, totodată, individual și concret !

Din punctul de vedere pe care îl urmărim cu precădere, în bibliografia românească a temei,

D. D. Roșca a realizat cea mai clară „sinteză" în privința raportului artă-filosofie ; o sinteză în care se rețin ecourile multor teze și antiteze, eliberate de unilateralitățile lor. „Negarea negației" se metamorfozează într-o suplă reafirmare raționalistă a virtuților estetice proprii filosofiei în genere, filosofiei preocupată de problema omului, istoriei, moralei și (desigur) artei, în speță și cu osebire. Lecția lui D. D. Roșca n-a fost uitată ; dovadă și culegerea de studii a lui Ernest Stere, *Artă și filosofie*. Ultimul lui text ia în discuție tocmai *Conceptul de filosofie în „Însemnări despre Hegel" de D. D. Roșca* ; ajungînd, în final, în acord cu obiectul investigat, la concluzia necesară : „Filosofia e artă într-o privință, nu numai sub aspectul exterior al mijloacelor de expresie, al realizării stilistice, dar și sub acela al conținutului, artă a conceptului am spune, în sensul și în măsura în care gravitînd în jurul adevărului ca valoare centrală, ea se înfățișează cu trăsăturile unei construcții complexe, polifonice, prin combinația armonioasă a unor elemente eterogene provenite din lumea din afară ca și din activitatea subiectivă, în ceea ce are mai profund și mai original, a personalității creatoare" (170, 226). Cît privește primul text din volum, programatic și prin titlul său, *Artă și filosofie*, el ne întoarce în finalul său deasupra punctului de pornire, închizînd triada de care ne-am ocupat : „Evident, filosofia nu poate fi identificată cu creația artistică, așa cum au gîndit un Keyserling sau Paul Valéry. Confuzia valorilor e primejdioasă. Dar există posibilitatea de a înțelege această relație în sensul unei rodnice apropieri..." (170, 14).

PREFIGURĂRI. În ce măsură ne putem bizui, în gîndul care ne urmărește și pe care îl urmărim, pe mărturii hegeliene proprii ? În ce măsură îl intuiește sau recunoaște, vestește sau construiește Hegel însuși ? Tinerețea obișnuiește să fie mai radicală în a-și asuma toate împlinirile posibile, uneori și pe cele de care o ulterioară resemnată luciditate se mai și delimitează. Tinerețea se ca-

racterizează prin orgolii proteice. E de presupus ca un atît de riguros gînditor ca Hegel să-și fi revendicat „arta filosofiei", dacă în genere și-a revendicat-o vreodată în chip explicit, anume în scrierile sale de tinerețe. De aici particula „pre-". Cît privește „figurarea", ea este binevenită întrucît trimite la chipul unei maturități filosofice ; și pentru că sugerează chipul ca atare, forma, „figura", ca asigurînd filosofiei un fel propriu de a fi „artistică".

Ne mai întoarcem, așadar, încă o dată, o ultimă dată, la cîteva texte hegeliene de tinerețe, pentru a verifica supoziția sprijinului pe care ar trebui ele să ni-l ofere în prezenta noastră întreprindere. Cel dintîi și cel mai la îndemînă text este, se înțelege, *„Cel mai vechi sistem de program al idealismului german"* ; se înțelege, deoarece ne mai amintim cum, tocmai din pricina neobișnuitei pentru Hegel suplimentări a întemeierilor lui estetice, a și fost multă vreme atribuit cînd lui Schelling cînd lui Hölderlin. Centrarea pe *„Menschenwerk"*, „opera umană" (1, 234) anunța intenții curînd mărturisite : „Filosoful trebuie să posede tot atîta forță estetică precum poetul. Oamenii fără sens estetic sînt filosofii noștri de abecedar (Buchstabenphilosophen). Filosofia spiritului este o filosofie estetică. Nu poți fi în nici un domeniu spiritual bogat, nici măcar asupra istoriei nu poți spiritual bogat medita (raisonieren) — în absența unui sens estetic" (1, 235). Pe cît de explicit acest fragment, pe atît de îndoielnic ! Căci, perfect asociat atmosferei poetice specifice sfîrșitului de veac al 18-lea, așa cum fusese ea prezentă la Schiller, Hölderlin, Schelling, deci prin transfer simpatetic și la Hegel, pe acesta din urmă ea îl caracterizase cel mai puțin ; în „cercul" unor spirite îndrăgostite de poezie și convinse de puterea ei tămăduitoare, și pentru filosofie mîntuitoare, el se distinsese atribuindu-i din capul locului logicii dominarea — cu excepția acestei unice excepții...

Să reținem licența poetică și să mergem mai departe. În *Spiritul creștinismului și destinul lui*,

pe lîngă implicarea existențială a tragediei în istoria popoarelor antice și distingerea gradului ei de asimilare la iudei, greci, creștini, ceea ce indica putința de a i se atribui istoriei o anume, de fiecare dată, coloratură estetică, mai găsim o formulare, pe cît de laconică pe atît de semnificativă : „...adevărul este frumosul conceput cu rațiunea...", „...die Wahrheit ist die Schönheit, mit dem Verstande vorgerstellt..." (1, 288) ; formulare clară și în privința înrudirii valorilor de căpetenie, dar și a orientării către cea conceptuală. Dovada acestei din urmă opțiuni o constituie „*Fragmentul de sistem din 1800*", în care Hegel ni se înfățișează integral ca ceea ce avea el să devină. Această identitate logică, în măsura în care mai este și sistematică, deschide însă „artei" implicate o altă șansă decît îi oferise poetizarea explicită, anume în planul „esteticului" propriu totalizărilor dialectice. Autorul reține „multitudinea celor vii", întrucît „cele vii trebuie privite ca organizare", „o organizare, un individ" (1, 419). De la „Vielheit", prin „Organisation", la „Individuum" este un ciclu hegelian tipic, termenul de mijloc fiind sinonim „vieții" și „celor vii", „multitudinea" prin el ajunge „individualitate", adică unitate a multiciplității. Individualul ca parte a întregului se transformă, la rîndul său, într-un întreg, unitate unic organizată, ruptă de rest și raportată la rest. Reflex al Totului, el este și Totul în propria sa existență contradictorie și armonioasă. Din acest joc al multiplicității și unității, apare „întregul infinit", ca „un Tot infinit al vieții" (1, 421), al unei vieți care trebuie privită și ca unire și ca opoziție, ca unitate dintre ceea ce unește și ceea ce desparte.

Premisele sistemului sînt astfel gata elaborate încă în 1800 la Frankfurt, printre consecințele sale numărîndu-se și o „arhitectonică muzicală" inerentă totalizării dialectice. Peste un an, la Jena, în *Differenzschrift*, cum i se spune prescurtat *Deosebirii dintre sistemul filosofic al lui Fichte și sistemul filosofic al lui Schelling*, aceleași consecințe ale acelorași premise ies cu și mai multă

vigoare în evidență. Debutul publicistic hegelian fixa de la început „imboldul către totalitate", exteriorizîndu-se și ca „imbold către desăvîrșirea cunoștințelor..." (2, 15). La rîndul ei, „nevoia de filosofie" Hegel o clădea pe „armonia ruptă", „die zerrissene Harmonie", formulă esențială pentru filosofie și ascunsele ei valențe estetice : dedublarea stă la temeiul filosofiei, „dedublarea este izvorul *nevoii de filosofie*", adică, implicit, a nevoii „de a constitui ca un întreg" multiplicitatea propriilor delimitări și limitări (2, 20). Hegel varia ca pe o „artă a fugii" tema dedublării și a atributalei sale armonii, revenind la obligația filosofiei „de a construi" pentru conștiință absolutul (2, 25), de „a produce (zu produzieren) totalitatea obiectivă" (2, 26) : în acest fel constructiv obținea filosoful „o totalitate obiectivă, un Tot al cunoașterii, o organizare a cunoștințelor. În această organizare, fiecare parte este totodată întregul..." (2, 30). Întregul organic, totalitatea științei produse prin reflexivitate filosofică echivala unui sistem fondat pe și desăvîrșit în „fraza fundamentală" („Grundsatz") a respectivei filosofii, precum conceptul substanței la Spinoza (2, 36—37). Filosofarea, filosofia se construia astfel într-un sistem coerent. Această obiectivă totalitate era o „Selbstproduktion", „producere de sine" a rațiunii, „care este un întreg în sine purtat și desăvîrșit" („in sich selbst getragen und vollendet") (2, 46), propriul său început, mijloc și sfîrșit, derulîndu-se și ordonîndu-se, în continuă riguroasă expansiune, „în viziune nesfîrșită despre lume" („zur unendlichen Weltanschauung") (2, 47).

Differenzschrift ar putea pare, dacă n-ar avea la rîndul ei antecedente, un Hegel țîșnit dintr-o dată și total — nu din capul lui Zeus, ci din propriul său cap, ca o unitară și nesfîrșită viziune despre lume. Ea conține fraza metodologică hegeliană fundamentală, adică acel concept al său de bază din care se derulează și se va derula totul : dedublarea ca temei al armoniei, „armonia ruptă" și prin ruptură capabilă să se regenereze.

Această frază dialectică de temelie e și garantul propulsărilor de sine fără de sfîrșit (sau trădător în măsura în care se resemnează într-un presupus sfîrșit prusac.) *Differenzschrift* constată „situarea subalternă" în care ajunge la Fichte educarea estetică, contribuind prea puțin la construirea sistemului (v. 2, 91), ca și implicarea artei și a speculației de către Schelling în „serviciul divin" (v. 2, 113). Cît privește propria sa concepție estetică, ea este limpede anunțată prin corelarea dintre „cea mai de sus perfecțiune estetică" și o anume religie favorizînd depășirea de către om a dedublării printr-un imperiu al libertății subiectului și necesității obiectului ; esteticul fiind deci forma proprie unui anume conținut limitat la o specifică treaptă de cultură (v. 2, 23), cea expres localizată în cultura elenă. În scrierea pe care o discutăm, pe lîngă cele cîteva trimiteri la arta și estetica propriu-zise (dovadă că în sistem va trebui să li se rezerve locul cuvenit), se mai găsește însă o formulare hotărîtoare pentru perspectiva globală în care ne situăm acum, o formulare care, retroactiv, obligă să fie luat mai în serios chiar și „estetismul" textului din 1796 sau 1797, dar care în această variantă din 1801 sună, oricum, decisiv. Este acea frază pe care o așteptăm și care nu conține nimic întîmplător, dovadă contextele la care trimite, dar față de care mai face un pas necesar, hotărîtor pentru demontstrația de față.

Această frază sună : „Orice filosofie este desăvîrșită în sine și are, ca o autentică operă de artă, totalitatea în sine", „Jede Philosophie ist in sich vollendet und hat, wie ein echtes Kunstwerk, die Totalität in sich" (2, 19). Am lăsat-o pentru sfîrșit, deși e situată relativ la începutul studiului, i-am amînat citarea pentru ca, în lumina ansamblului demonstrației, să-i fie cît mai limpede afinitatea cu aceasta. În fond, Hegel spune aici *aceiași lucru* ca în toate celelalte explicitări ale sistemului în sine totalizator — doar că îl asociază pe acesta în chip explicit, grație desăvîrșirilor prin totalizare, cu opera de artă. „Wie ein", atenuează

asocierea, în schimb artibutul „echtes" o întărește. Fără echivoc rezultă că, renunțînd la inițiala explicita estetizare a filosofiei, Hegel o transmută totodată într-una implicită : o nouă „Aufhebung", în sens de suprimare *și* de conservare !

În ulterioarele texte elaborate la Jena, se variază lucruri deja cunoscute : nevoia de a i se acorda vieții lăuntrice a filosofiei o formă a specificei sale organizări (v. 2, 177) și critica exacerbării fanteziei în filosofie, „de parcă rațiunea ar poetiza" („als ob die Vernunft dichte") (2, 271) — două accente care lămuresc numai laolaltă „arta filosofiei" la Hegel, măsura refuzului poetizărilor exterioare și a acceptării patosului organic lăuntric.

Să mai zăbovim cîteva clipe asupra aforismelor perioadei 1803—1806. Hegel combate aici tendința de a vedea în contemporaneitate „perioada *geniului filosofic*" („*philosophische Genienperiode*") după „perioada geniului poetic" (2, 542) ; el reafirmă „necesitatea de a studia *în integralitate* sistemul unei filosofii" (2, 546), ca și obligația constructivă specifică a filosofiei, în opoziție cu gîndirea comună (v. 2, 548) ; potrivit mișcării dialectice totalizatoare, el consideră că „*fraza de bază* dintr-un sistem al filosofiei este *rezultatul* lui" (2, 550) ; aceasta, întrucît filosofia este preocupată de întreg, ale cărui momente de sine stătătoare sînt fiecare, de asemenea, întregul (v. 2, 554) etc. Printre aforisme, unele se referă la estetic și frumos. Le-am putea din nou ordona într-o triadă a asocierii, disocierii și reasocierii. Teza kalokagathiei, asociativă : „tragicul autentic este etic" (2, 545), omul este stăpînul destinului său", „prin acțiunea lui el poate să încurajeze sau să tulbure frumosul mers al lumii morale..." („...den schönen Gang der moralischen Welt...") (2, 555). Antiteza, disocierea, anume cea a filosofiei de artă : „....a nu [uni] *filosofarea* cu *poetizarea* — în genere, a se decide pentru necesara separație și a se ține riguros de ea" (2, 559). Sinteza (într-un context în care baionetelor, banilor, dezorganizării li se opun filosofia și

Iliada !) : „...spiritul este compozitorul“ (2, 561). Afirmare, negare, negare a negației : frumosul trebuie să aparțină intim lumii spiritului, dar pe parcurs spiritul riguros trebuie să se elibereze de poetizările prea jucăușe, pentru a se recunoaște, în cele din urmă, și în marea artă dar și în marea filosofie — compozitor !

Fiecare aforism în parte ar putea fi analizat în detaliu pentru a susține și distincțiile și alianțele urmărite. Există însă unul care a fost pătrunzător analizat de Heidegger, și pe lîngă care am trece poate nepăsători, dacă nu am dispune de această fulgurantă explicitare. Iată-l : „Un ciorap cîrpit este mai bun decît unul rupt ; ceea ce nu-i cazul pentru conștiința-de-sine“, „Ein geflickter Strumpf [ist] besser als ein zerrissener ; nicht so das Selbstbewusstsein“ (2, 558). Într-unul din cele *Patru seminarii* ale sale, la cel din Le Thor în 1968, Heidegger își propunea să lămurească pe acest exemplu felul în care *„vorbește* Hegel“ (86, 24). El decoda aforismul citat fenomenologic, în temeiul lui „zer-reissen“, al ruperii în două. „...ceea ce lipsește ciorapului rupt este UNITATEA ciorapului. Această lipsă este însă paradoxal în cel mai înalt grad pozitivă, deoarece unitatea este în ființa rupturii (Zerrissensein) *prezentă* ca unitate pierdută. Acesta este punctul nostru de pornire...“ (86, 26), din care Heidegger deducea principiul hegelian esențial : dedublarea. Ruptura, „Zerrissenheit“ nu trebuie escamotată sau frînată, fiindcă numai în ea apare unitatea : „In der Zerrissenheit“, în ruptură, spune Heidegger, se manifestă unirea necesară, unitatea, „adică unitatea *vie*“ („das heisst *lebendige Einheit*“) (86, 27). După variațiuni comparative despre Descartes și Hegel, comentatorul ajungea la *Differenzschrift* și la „nesfîrșita viziune despre lume“. El explica „das Seiende“ („ceea ce este“ = existentul) ca totalitate și individualitate antinomică în ambele sale ipostaze, „viziunea despre lume“ însemnînd vederea a ceea ce există în totalitate, care este, grație vederii, ceva unic. Conștiința construiește unicul totalizat și contradictoriu. „Construcția“ este „producție“ (mai ales

la Marx), dar își are sursa în „arhitectonica“ lui Kant. „La rîndul ei— conchidea Heidegger — construcția trimite la arhitectură. Această rațiune reprezentînd Absolutul [...] este o rațiune constructoare (în sensul arhitecturii)“ (86, 61).

Producție = construcție = sistem = „arhitectură“ în sine contradictorie și unitară : exact ceea ce era de dovedit !

Cît privește continuitatea dintre „prefigurare“ și matură „figurare“, să ne mulțumim a indica, pe de o parte, din schița cuvîntării introductive a prelegerilor de *Enciclopedie*, din 1818, această lămuritoare notație : „Filosofia este în sine *rotundă* precum universul...“ (16, 405). Și, în plus, cîteva succinte, dar limpezi extrase din scrisori : din 1810 — „...filosofia trebuie să devină tot atît de bine ca și geometria, o clădire ordonată simetric...“ („ein regelmässiges Gebäude...“) (34, 332) ; din 1822 — adevărul nu este ființarea calmă, „ci numai cea pe sine mișcîndu-se, vie...“ (35, 329) ; din 1823 — adevărul e determinabil „ca în sine *concretul*, cu alte cuvinte [...] ca unitate a determinărilor *opuse*, „ca mișcare, ca viață în sine...“ (36, 13).

„Arta filosofiei“ nu va putea fi altfel înțeleasă la Hegel, decît ca „artă a dialecticii“ ; adică o „arhitectură“ durată de un spirit „compozitor“ !

„BEȚIA BAHICĂ“ A CONCEPTELOR. Lui Schelling îi fusese, în parte, consacrată *Differenzschrift* ; ruptura de el avea s-o confirme *Fenomenologia*. Nimic nefiresc, așadar, ca din perioada intermediară, în care Hegel și Schelling editaseră împreună „Jurnalul critic de filosofie“, să invocăm ajutător, pentru Hegel, un text al lui Schelling, conținînd prelegerile sale din vara anului 1802 la Universitatea din Jena și publicat în 1803 : *Prelegerile despre metoda studiilor academice.*

Pentru capitolul nostru anterior ar fi fost util să cităm a 14-a prelegere, „Despre știința artei, în raport cu studiile academice“ (v. 164, 138—146), în care „construcția filosofică“ se corelează „con-

strucției în poezie“ prin intermediul „filosofiei artei“, care „este scopul necesar al filosofiei...“ ; acel pisc rîvnit al filosofiei, grație căruia se obține legătura adîncă între filosofie și artă, „Vorbild und Gegenbild“ („imagine și contraimagine“). Problema noastră actuală este însă și mai bine servită de alte două prelegeri, anterioare, a 6-a, „Despre studiul filosofiei cu deosebire“ și a 7-a, „Despre unele contradicții exterioare ale filosofiei...“. Schelling discută cu acest prilej, anume, „arta filosofiei“, sau, cu propriile-i cuvinte, „...latura artistică (die Kunstseite) acestei științe, ceea ce îndeobște se poate numi dialectică. Fără artă dialectică nu este cu putință o filosofie științifică !“ (164, 61). Să reținem că aceste fraze le citează și comentează Vianu, dar deocamdată să-l urmărim pe Schelling. El își continuă demonstrația arătînd că „...dialectica are o latură, dinspre care ea nu poate fi *învățată*, și că se bizuie pe facultățile productive nu mai puțin decît ceea ce, potrivit cu sensul originar al cuvîntului, ar putea fi numită poezia în filosofie“ (164, 61). Idee suplimentar lămurită în prelegerea următoare, în care țelul filosofiei, unul independent de toate facultățile obiective dar conducînd către o nouă obiectivitate, este considerat a fi „...acea armonie cu sine însăși, care devine frumusețe interioară...“ (164, 73).

Ce spune Vianu ? Că „numai o singură dată“, în prelegerile pe care le avem în vedere „a întrevăzut Schelling nevoia de a examina raportul dintre artă și filosofie în acțiunea celei dintîi asupra celei din urmă...“ ; și că ceea ce el a înțeles de fapt aici prin „artă“ este o îndemînare tehnică diferită de creația artistică și cu un cîmp de aplicare întrecînd arta în sens estetic. „Pentru teoria romantică, arta datorește mult filosofiei, în timp ce filosofia nu pare a datora nimic artei. Concluzie cu atît mai ciudată, sub pana unui Schelling, cu cît tocmai marile lui scrieri metafizice conțin un element vizionar și constructiv, pe care nu-l putem înțelege decît ca o impietare a punctului de vedere artistic în lucrarea speculativă a filosofiei“ (174, 366—367).

Accentele restrictive ale lui Vianu la „îndemînare tehnică“ nu ni se par întru totul îndreptățite. Studiul atent al mai multor fragmente decît cel citat de el pare a dovedi un transfer substanțial artistic către filosofie, în chip direct ca „element“ constructiv (dialectica născătoare de armonie și frumusețe interioară) și întrucîtva chiar ca „element“ vizionar (facultate productivă a subiectivității genuine care își caută obiectivarea). Oricum, în filosofie identificarea „artei“ cu dialectica, întemeierea „filosofiei științifice“ pe (și pe) „arta dialectică“ este exact ceea ce urmărim : într-adevăr cu aplicații ce întrec „cu mult domeniul artei în sens estetic“, dar care se și interferează cu ele.

În acest sens n-am putea imagina o dovadă vizionară și constructivă mai eclatantă decît *Fenomenologia spiritului*. Printre exegezele nenumărate ce i s-au consacrat, întîmplarea, poate nu chiar de tot întîmplătoare, a făcut ca „istorisirea“ ei, „ca și cum ar fi un basm“, ca și cum ar fi „cele 1001 nopți ale filosofiei“ (147, 117), demne de a fi liber repovestite, să și-o fi asumat un filosof român, Constantin Noica. Întreprinderea sa nu e lipsită de antecedente sau de recunoașteri teoretice care s-o fi făcut posibilă. Am mai amintit teza de doctorat a lui Hermann Glockner, publicată în 1920, cu acel capitol al ei intitulat *Prelegerile de estetică ale lui Hegel în relația lor cu „Fenomenologia spiritului“*, ale căror idei au fost de cîteva ori reluate de autor, inclusiv la prelegerea ținută cu ocazia celui de al doilea Congres Hegel de la Berlin în 1931 — *Estetica în sistemul lui Hegel*. Să amintim cîteva gînduri de-ale lui Glockner, întrucît în lumina lor devine posibilă o atît de radicală restructurare „romanescă“ a *Fenomenologiei*, precum cea realizată de Noica.

Gîndirea lui Hegel îi apare lui Glockner dominant estetică, mai ales în *Fenomenologie*, dar și în *Logică*, în *Enciclopedie* și în ciclurile de prelegeri în care istoria, religia sau dreptul sînt privite și ele printr-o prismă accentuat estetică. Hegel nu este estetician atît prin filosofia propriu-zisă

despre artă sau prin meditațiile sale despre fru-

mos, sublim, urît, cît prin capacitatea sa de a-și orienta gîndirea spre o sensibilitate consubstanțială conceptualizării. „...*estetic acționează filosoful care privește lumea sub unghiul operei de artă...*" (71, 36). Performanța lui Hegel e mai dificilă dar mai demonstrativă decît a lui Schelling, căci el a făcut estetic logicul însuși, printr-o dialectică a concretului și a aparițiilor care fac din *Fenomenologie* nu o operă tradițională ci una asemănătoare unei catedrale gotice sau unei viziuni expresioniste (nu uităm intima înrudire „germană" stabilită între acestea două de către Worringer!); într-un cuvînt, prin întreaga sa gîndire concretă și armonizatoare, prin triadele sale și sistematizările în care fiecare parte se transfigurează într-un întreg, Hegel era predestinat a fi estetician. De fapt, *„esteticul"* coincide la Hegel cu *„Ideea în măsura în care ea apare sensibil"* (71, 438), *„adevărata și efectiva estetică a lui Hegel nu este în primul rînd «filosofia frumosului și a artei», ci înainte de toate «învățătura și principiile despre Idee în măsura în care ea apare»"* (71, 440).

Sigur că această interpretare depășește mult domeniul propriu-zis estetic și artistic, ea ar putea fi chiar manipulată într-o direcție care să subiectivizeze și să spiritualizeze „estetic" în prea mare măsură felul de a fi oricum ambiguu, al „științei" profesate de Hegel în *Fenomenologie*. Demonstrația lui Glockner, sobră și aplicată, nu poate fi, totuși, identificată cu gesticulațiile verbale ale lui Keyserling. Chiar dacă ea datează dintr-o epocă marcată de spiritualism, sîmburele ei rațional poate fi și merită să fie valorificat; cu atît mai mult cu cît, în multe din cercetările ulterioare despre *Fenomenologie*, dominant logice, nu a fost defel uitat „esteticul" propriu, în chip evident, acestei fundamentale construcții hegeliene. Unul dintre cei mai de seamă exegeți ai *Fenomenologiei*, Otto Pöggeler avea să reamintească, într-o interpretare a sa din 1961, de comparația acestei opere hegeliene, cu aventurosul drum al lui Odiseu, comparație propusă încă de D. F. Strauss (v. 152, 265). Același Pöggeler, care în cercetarea compoziției

Fenomenologiei va spune că ideea de bază a lui Hegel, în scrierile sale de tinerețe, este recompunerea omului, „divizat" de Kant, într-o „totalitate" a propriei sale istorii (v. 154, 66), într-o dialectică a conștiinței de sine, pe parcursul căreia ies tot mai mult în evidență „figuri istorice concrete", într-o tot mai vădită, în ultimele părți, concretitudine istorică (v. 154, 33). Același Pöggeler, pe care în cuvîntul său introductiv în cadrul zilelor Hegel de la Heidelberg, din 1962, îl citează Richard Kroner, ca evidențiind pe drept „figurile" („Gestalten") *Fenomenologiei*, deoarece — zice Richard Kroner — Hegel a „dramatizat" pînă la un punct, în această carte a sa, „figurile conștiinței", poate și pentru că pe atunci a fost mai direct influențat de poezie decît mai tîrziu, și anume de dramele lui Sofocle și Shakespeare, Diderot, Schiller și Goethe, cum o dovedește textul însuși (v. 87, 11—12).

„Figurile" istorice tîrzii ale conștiinței le-am sugerat atunci cînd am vorbit despre atitudinea adoptată în *Fenomenologie* față de iluminism, revoluția franceză, războaiele naponeoliene, prezentul și viitorul națiunii germane. Am putea completa demonstrația, încercînd de astă dată să desprindem implicațiile „figurale", sau pe cele metaforice, vizionare, constructive, de-a dreptul „artistice" tocmai din primele capitole, cele mai abstracte și aparent „non-figurate", despre „conștiință" și „conștiință-de-sine"; fiindcă unele dintre cele mai vii dezbătute înlănțuiri dialectice între abstract și concret, suprasensibil și sensibil se găsesc anume în aceste capitole, în cel analizînd chiar raportul dintre „forță și intelect, fenomen și lumea suprasensibilă", ori în cel de dinainte, cercetînd „percepția contradictorie a lucrului" și mai ales cele ulterioare, celebrele disertații despre „stăpîn și slugă" și despre „conștiința nefericită". Să nu uităm însă că aproape fiecărei pagini și fiecărui concept în parte i-au fost consacrate analize pertinente, precum — pentru a da un singur exemplu — aceea a lui Gadamer despre „lumea inversată" (v. 64, 135—154), amplă dezbatere a

uneia dintre multiplele formule hegeliene „sensibile", o aproximare pregnantă și, evident, nu lipsită de valențe estetice, a convertirii suprasensibilului în sensibil, a interiorului împlinit ca fenomen, sau, vorba lui Hegel, a transformării pedepsei pentru o crimă infamantă și distrugătoare pentru om în iertarea lumii inversate, care păstrează esența omului și îi aduce cinste (v. 5, 94).

Să ne restrîngem, totuși, pornirea către multele posibile exemplificări ale „artei" hegeliene și în planul vizionar și în cel constructiv, delimitîndu-ne și limitîndu-ne la mai puțin, anume la însuși *principiul dialecticii*, așa cum este el strălucit expus în Prefața cărții. Sînt pagini dintre cele mai celebre, am citat și noi cîte ceva din ele, metafora mugurului și a florii care îi displăcuse lui Goethe, sau formulele de-atunci adînc impregnate în conștiința filosofiei universale : „Adevărul este devenirea lui însuși...", „Adevărul este întregul" etc. Vom completa aceste enunțuri memorabile, nu înainte de a consemna (obiectivitatea ne obligă să consemnăm din nou categoricele delimitări hegeliene) refuzul de a înlocui conceptul, „necesitatea progresînd rece a lucrului" cu ceea ce e „simțit și intuit", cu „sentimentul", „intuiția", „entuziasmul", „extazul", „vorbirea profetică", „adîncimea goală", „intensitatea fără conținut" (5, 12—13). Să luăm act de acest refuz, să urmărim numai „necesitatea progresînd rece a lucrului", sugerînd prin ea, extrăgînd din ea, dacă se poate, căldura ei dialectic corelativă. Că adevărul se cuvine privit „nu ca *substanță*, dar tot atît ca *subiect*" (5, 17), va sta chiar la baza primei teze a lui Marx despre Feuerbach (v. 122, 575). Această idee a dezvoltat-o Hegel însuși prin activismul inerent întregii sale metode teoretizate acum, cînd spunea că „jocul dragostei cu ea însăși" poate fi acceptat cu condiția de a-l privi cu „seriozitatea, suferința, răbdarea și munca negativului", din care trebuie să rezulte „automișcarea formei" (5, 17), „întreaga bogăție a formei dezvoltate", „esența care se împlinește prin dezvoltarea sa". Dacă însă „forma este tot atît de esențială pentru esență pe cît esența își este

ei însăși esențială..." (5, 18), înseamnă că din această recunoaștere se va putea ajunge la orice formă, ca esențială pentru oricare esență, în primul rînd ca sistem („...adevărul este real numai ca sistem..." — 5, 20), dar în speță ca formă a sistemului, a automișcării și autodesfășurării sale subiectiv-obiective. Odată recunoscut în dialectica devenirii sale, sistemul își naște propriile contradicții, esențe și forme ale existenței. De pildă, dialectica vieții și a morții, întrucît „nu viața se sfiește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moartea și se păstrează în ea este viața spiritului" (5, 25). Hegel spune clar și răspicat că „munca nu constă de aceea astăzi atît în a purifica pe individ de modul nemijlocit, sensibil și în a-l face substanță gîndită și care gîndește, cît mai degrabă în ce este opus : în a realiza și a însufleți universalul prin suprimarea gîndurilor determinate, fixe. Este însă mult mai greu să faci să devină curgătoare gîndurile fixe decît existența sensibilă" (5, 26) *.

În aceste ultime rînduri este conținută și cheia pentru ridicarea hegeliană de la abstract la concret, și pentru șansa „artistică" implicată în acest drum și în acest rezultat. „A însufleți universalul" este unul dintre cele mai exacte răspunsuri la interogațiile pe care ni le punem permanent, în legătură cu măsura depășirii artei și a conservării ei într-o filosofie de tipul celei hegeliene. Nu este, evident, vorba de prima și nemijlocita existență sensibilă, pe care Hegel o și disprețuiește, ci de un „sensibil" riguros conceptual obținut, prin „mișcarea conceptului", prin faptul că „gîndurile devin fluide...". „Mișcarea calitativă, imanentă", „automișcarea" (5, 30), care conține și repausul, dar mai

* „Jetzt besteht darum die Arbeit nicht so sehr darin, das Individuum aus der unmittelbaren sinnlichen Weise zu reinigen und es zur gedachten und denkenden Substanz zu machen, als vielmehr in dem Entgegengesetzten, durch das Aufheben der festen, bestimmten Gedanken das Allgemeine zu verwirklichen und zu begeisten. Es ist aber weit schwerer, die festen Gedanken in Flüssigkeit zu bringen, als das sinnliche Dasein" (4, 37).

ales lipsa de repaus, „structura întregului" ca „adevăr", iar adevărul ca „mișcarea lui în el însuși" (5, 33) este acel lanț al filosofiei care se lasă „în voia obiectului", exprimîndu-i necesitatea internă, bogăția lăuntrică ea însăși asociabilă „artei". Faptul că așa vede lucrurile Hegel, rezultă limpede din termenii pe care-i folosește în continuare în caracterizarea aceleiași dialectici : necesitatea logică este „ritmul întregului organic", „ritmul imanent al conceptului" („immanente Rhytmus der Begriffe"), este și „încordarea conceptului" („die Anstrengung des Begriffs"), drept care determinările, modalitățile, formele conceptului sînt „pure automișcări, pe care le-am putea denumi *suflete* (die man Seelen nennen konnte), dacă conceptul lor nu ar indica ceva superior acestuia" (5, 39). După care, peste cîteva pagini, autorul se delimitează încă o dată de o la modă „cunoaștere intuitivă și poetică" născătoare de imagini dezorganizate și de „plăsmuiri care nu sînt nici pește, nici carne, nici filosofie, nici poezie" (5, 45).

Toate ideile citate sînt, astfel, prinse între o inițială și o finală negare a amestecului insolit dintre filosofie și poezie. Totodată însă, în cadrul propriu al filosofiei sale, univoc și accentuat filosofice, logice, conceptuale, în acest corp al meditațiilor structural și tipologic de nefisurat, Hegel permite intruziuni ale „poeziei", „artei", „esteticului". El ajunge chiar să cocheteze cu „încordarea", „ritmul" sau „sufletul" conceptului, termenul din urmă nu i se pare pe deplin adecvat și totuși îl invocă, nu se poate reține în a-l invoca, dintr-o limpede dorință de „însuflețire" a filosofiei, în măsura „însuflețirii" universalurilor logice.

Am lăsat la urmă celebra probă în acest sens, din aceleași pagini. Să rezumăm argumentarea ceva mai desfășurată, consonantă cu tot ceea ce s-a spus și se va spune în continuare : filosofia nu urmărește abstractul, irealul, ci realul, concretul, „ființa-în-fapt în conceptul ei" ; ea, filosofia, își parcurge procesul și momentele sale, pe cel pozitiv și pe cel negativ, tot atît de esențial, căci pozitivul nu este inert, ci contradictoriu. Și de aici

citām : „Apariția este nașterea și pieirea, care ea însăși nu se naște și nu piere, ci este în sine și formează realitatea și mișcarea vieții adevărului. Adevărul este astfel beția bachică în care nici un membru nu este treaz și, întrucît fiecare atunci cînd el se desparte se dizolvă tot atît de nemijlocit, — ea este deopotrivă odihna transparentă și simplă. În justiția acelei mișcări, formele singulare ale spiritului, ca și gîndurile determinate, nu subzistă anume, dar ele sînt tot pe atît și momente pozitive, necesare, după cum sînt negative și în dispariție" * (5, 32—33).

Desigur, „beția bachică" („das bacchantische Taumel") putea fi, de-a lungul interpretărilor și manipulărilor, adusă aproape de un mod „dionisiac" de a nu fi efectiv „treaz". Dealtfel, dovada ireductibilității lui Hegel la un linear și desuet iluminism, este și faptul că el și-a arogat libertatea și cutezanța — aproape „nietzscheană" — de a celebra „beția bachică" a conceptelor. Totuși, în primă și în ultimă instanță, această excelent găsită „formă" exprimă exact ceea ce spusese Hegel și cu alte cuvinte, atunci cînd celebrase „ritmul", „sufletul", „însuflețirea" conceptelor. „Beția bachică" e sinonimul lor cel mai pregnant, concret, sensibil — cel mai „artistic", în consecință. Contradicția, istoricitatea, metoda dinamic-procesuală conduc toate spre această expresie : „Așa ia naștere — spune și Lukács — acea «beție bachică» a conceptelor, despre care s-a vorbit atît de mult, dar dincolo de care acționează în permanență ceva profund rațional ; mobilitatea gîndirii, a conceptului, a judecății și silogismului este numai latura

* "Die Erscheinung ist das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht. Das wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist ; und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso unmittelbar [sich] auflöst, ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe. In dem Gerichte jener Bewegung bestehen zwar die einzelnen Gestalten des Geistes wie die bestimmten Gedanken nicht, aber sie sind so sehr auch positive notwendige Momente, als sie negativ verschwindend sind" (4, 46).

mintală a infinității intensive a fiecărui obiect, a fiecărui raport, a fiecărui proces" (112, 85).

Printr-o vorbă percutantă a lui Marx despre Ricardo, ca dialectică crescută „pe îngrășămîntul contradicțiilor", explică Lukács ontologia lui Hegel. Premisa sa este că, de la Heraclit, Hegel este primul pentru care contradicția reprezintă principiul ontologic fundamental, dar că dinamica contradicțiilor dialectice nu este, ca la Heraclit, o simplă devenire generală, ci reprezintă „prima îmbinare a devenirii dialectice cu istoricitatea realului" (112, 68). Din această premisă, prin „beția bachică" pe care o interpretează raționalist, el ar fi putut să parvină și la „arta" lui Hegel. În împrejurarea dată, nu ea l-a interesat însă, ci întemeierea unei noi ontologii. N-am uitat și să nu uităm, totuși, paralela pe care tot Lukács a dezvoltat-o între *Fenomenologie* și *Faust*. Că pentru o gîndire consecvent istoristă ea nu a fost nici întîmplătoare și nici gratuită, o putem ilustra prin studiul lui Ernst Bloch *Motivul faustic al Fenomenologiei spiritului*. Și lui Bloch *Fenomenologia* îi apare ca „Gegenstück" la *Faust* (Schelling folosise termenul de „Gegenbild" !). În amîndouă, zice el, domină Homo faber, „mersul dialectic", o dialectică activă și reală, „*omul* ca întrebare, *lumea* ca răspuns", dar și „*lumea* ca întrebare, *omul* ca răspuns", potrivit raportului dinamic subiect-obiect și cu istoria producerii de sine, prin mișcare și muncă, a omului și a lumii sale. Inscripția prefigurată de ambele ar putea fi : „*Sfîrșitul obiectului în subiectul eliberat, sfîrșitul subiectului în obiectul neînstrăinat*" (53, 171).

Nu încape nici o îndoială că „beția bachică", negativ-pozitivă, romantic-iluministă, mefistofelică și faustică, titanică și armonioasă, urmărind prin moarte viața, nașterea și renașterea, cu „însuflețirea" sensibilă și suprasensibilă, poetică și filosofică, este și ea o bună punte de legătură între Goethe și Hegel.

„VIAȚA VEȘNICĂ" = DIALECTICA. Lenin enunța această identitate în *Caietele filosofice* (102, 169), pe marginea unui fragment din *Logica* (mică), în care Hegel arată că Ideea este dialectica în măsura în care ea este „veșnică creație, izvor veșnic al vieții și spirit veșnic" (13, 348). După cum, în conspectarea *Științei logicii*, tot Lenin nota că „e nevoie nu de leblose Knochen" (la Hegel : „die leblosen Knochen eines Skeletts" — „oasele mortificate ale unui schelet"), „ci de viață vie" (102, 75). Și, „en lisant Hegel", numește dialectica teoria despre cum devin „*identice contrariile*" și cum mintea omenească „nu trebuie să ia aceste contrarii ca moarte, încremenite, ci ca vii, condiționate, mobile, ca transformîndu-se unul într-altul" (102, 92), cum conceptele omului „trebuie să fie și ele cioplite, șlefuite, elastice, mobile, relative, legate între ele, unitare în opoziția lor pentru a cuprinde lumea" (102, 124), cum dialectica și, implicit, principalul conținut al logicii constă în „interdependența *tuturor* conceptelor fără excepție" și „trecerea conceptelor dintr-unul în altul" — a, din nou, „«tuturor», fără excepție" (102, 166).

Învățătura sa logică, principală, Hegel a elaborat-o de patru ori : în timpuria sa „Logică de la Jena", în „Propedeutica filosofică" de la gimnaziul din Nürnberg, în monumentala *Știință a logicii* și în *Logica* postulată ca primă parte a *Enciclopediei științelor filosofice*. S-ar părea că nimic nu poate fi mai străin „artei" decît această întemeiere abstractă, conceptuală, logică a filosofiei ; dacă ea reușește însă, într-adevăr, să aproximeze, în propriile sale înlănțuiri, treceri și mișcări, viața vie și veșnică, atunci joncțiunea va trebui cu necesitate să se producă, ca și în cazul celorlalte contrarii, și între „știință" și „artă" ca extreme.

Vom reciti în paralel, din această perspectivă, cîteva fragmente din *Știința logicii* și comentariul lor din *Caietele filosofice*. Mai întîi, să reconstituim însă, succint, structura celei dintîi, cartea hegeliană de căpătîi.

Spiritul triadic își serbează acum și aici apogeul : trei cărți, fiecare cu trei secțiuni, fiecare cu trei capitole, fiecare cu trei paragrafe, fiecare cu trei

puncte, fiecare cu trei argumente etc. „Ființa“, „Esența“, „Conceptul“ sînt cărțile, primele două în cadrul „logicii obiective“, ultima — al „logicii subiective“. „Doctrina despre ființă“ cuprinde secțiunile „calitatea“, „cantitatea“, „măsura“. „Esența“ se subdivide în „esența ca reflectare în ea însăși“, „fenomenul“, „realitatea“. „Conceptul“ presupune „subiectivitatea“, „obiectivitatea“, ideea“.

Ce înseamnă, concret, aceste concepte, cu subspeciile lor mereu răsfirate și readunate, se poate lesne exemplifica, în cadrul secțiunii despre „esență“ și în legătură cu ceea ce Hegel numește *„reflectarea esenței în sine însăși“* (9, 393), adică prin ceea ce *logica* definește ca *„determinații de reflectare“*, *„determinații reflexive ale esenței“* (9, 430), prin ceea ce reapare și spre sfîrșitul *Enciclopediei* ca *„determinații ale reflexiei“*, un șir de *„predicate variate“* grație cărora gîndirea devine capabilă să reconstituie *„singularul multiplu“* (17, 213). Este vorba de numeroase cupluri și asamblări categoriale, dihotomice sau trihotomice, precum identitate-diferență-contradicție, esență-aparență-fenomen, formă-esență, formă-materie, formă-conținut, nemijlocire-mijlocire etc., prin a căror prelucrare și completare a încercat Lukács, în capitolul „Ontologia dialectică a lui Hegel și determinațiile reflexive“, să producă transmutarea necesară dintr-o logică idealistă omogenă într-o ontologie materialistă eterogenă. „...descoperirea metodologică cea mai importantă a lui Hegel, determinațiile reflexive“ (112, 134), a constituit pentru Lukács pîrghia prin care ontologia în general, cea socială în special să poată fi rearticulată.

Nu putem intra în amănunt, este însă sigur că acestea și alte înlănțuiri dialectice ale logicii hegeliene au dat un decisiv impuls multor discipline spirituale distincte. Ce s-ar face *estetica* dacă n-ar dispune de ordonările *logice* „formă și esență“, „formă și materie“, „formă și conținut“, cupluri al căror termen reluat dovedește cu prisosință activismul esențial atribuit formei anume de către filosoful „conținutist“ ?! Forma, zice Hegel, nu se adaugă esenței, căci ea e „propria reflectare imanentă a esenței“ (9, 436) ; după care „materia trebuie *să primească o formă*, iar forma trebuie să se *materializeze...*“ (9, 438) ; „ceea ce apare ca *activitate a formei* e apoi tot atît de mult și *mișcarea proprie a materiei* însăși“ (9, 440) ; drept care, de la relația de temei (formă-esență) și determinația reflexivă, subzistența și stabilitatea ei (formă-materie), ajungem în cele din urmă la *„modul determinat“* (9, 443) al conținutului prin formă și al formei prin conținut. Acest exemplu e relevant pentru permanenta corelare a înseși corelării cu propria ei mișcare, înaintare, transformare în altceva ; ca și pentru putința ulterioarelor particularizări și variații a oricăreia dintre sistematizările logice : va distinge doar și Vianu, la capătul *Tezelor unei filosofii a operei*, „forma ca expresie a ideii“, „forma ca limită a maselor“, „forma ca unificare“ (v. 174, 542—550).

Ne-am putea referi la ființă-neant-devenire, ca teză-antiteză-sinteză, la ascuțirea tensiunilor lăuntrice în trihotomia identitate-diferență-contradicție, la dialectica întreg-parte, exterior-interior, posibil-necesar, necesitate-întîmplare, dar și necesitate-libertate, cantitate-calitate, universal-particular-individual. Dintre multiplele posibilități să indicăm însă doar realizarea cîtorva, în acea anunțată „lectură paralelă“.

Hegel : *„Ființa este aparență“*, „ființa este neființă în *esență*. *Nimicnicia* în sine a ființei *este natura negativă a esenței înseși*“, „aparența în esență“ „este *aparența în sine*, *aparența esenței înseși*“, „prin urmare, aparența este esența însăși, dar esența într-un mod determinat, esența în așa fel, încît acesta este numai momentul ei, iar *esența* este propria sa răsfrîngere în ea însăși“ (9, 379—382). Lenin : „...mișcarea unui rîu — spumă sus și curente de adîncime jos. *Dar și spuma* este o expresie a esenței !“ ; „Aparența este esența într-*una* din determinațiile ei, într-una din laturile ei, într-unul din momentele ei. *Esența* pare a fi ceva anumit. Aparența este apariție, reflex (Scheinen) al esenței însăși în ea însăși“ (102, 110—112).

Hegel : raţiunea ascute diferenţa diversului pînă la opoziţie, „numai împins în ascuţişul contradicţiei se animează şi se umplu de viaţă diversul şi multiplul şi-şi primesc, în contradicţie, negativitatea, care e pulsaţia imanentă a automişcării şi a tot ce e viu" (9, 428). Lenin rezumă ideea pînă la „...*pulsaţia lăuntrică a automişcării şi a vieţii*" (102, 121). (O pagină mai departe Hegel foloseşte formula „*o ruptură interioară*" !).

Hegel descrie inseparabilitatea dialectică dintre lege şi fenomen (v. 9, 492—494) ; pe margine Lenin notează într-un iureş al caracterizărilor aforistice : „Legea este ceea ce este permanent (ceea ce persistă) în fenomen", „Legea este identicul în fenomen", „Legea = reflectarea calmă a fenomenelor", „Legea este fenomenul esenţial", „Legea este reflectarea esenţialului în mişcarea universului", „Fenomenul este integralitatea, totalitatea ; legea = o parte", „Femonenul este *mai bogat* decît legea" (102, 127—129).

Pînă aici ne-am menţinut la exemple extrase din cartea a doua, „Esenţa". Le-am putea adăuga multe şi din logica subiectivă, privitoare la „Concept". Să ne limităm însă la unul singur. Înaintînd de la „subiectivitate" (conceptul-judecata-silogismul), prin „obiectivitate" (mecanismul-chimismul-teleologia), către „idee" (viaţa-ideea cunoaşterii-ideea absolută), refăcînd adică încă o dată, prescurtat, în cadrul ultimei părţi din *Ştiinţa logicii* drumul său preferat, inclusiv în ansamblul *Enciclopediei*, Hegel ajunge, aproape de finalul demonstraţiei, anume în punctul de incidenţă al „ideii binelui" cu „ideea absolută", respectiv în momentul trecerii libertăţii morale în libertatea „absolută" a filosofiei, la cîteva din enunţurile sale esenţiale cu privire la „silogismul acţiunii", silogismul „*realizării* nemijlocite", adică la cunoaşterea „îmbinată cu ideea practică" (9, 821—825). Atent în urmărire, ca într-o adevărată „vînătoare" a ideilor de pus materialist „în picioare", Lenin consacră acestor cîtorva pagini cea mai vie atenţie, căci în temeiul lor îşi poate cel mai clar exprima propria recunoaştere marxistă despre „unitatea dintre ideea teoretică (cunoaştere) şi *practică*..." (102, 186) : „*Practica este superioară cunoaşterii* (*teoretice*), deoarece ea are valoare nu numai de generalitate, ci şi de realitate nemijlocită" (102, 181).

Şi mai interesant este ceea ce urmează. Hegel trece la ultimul său capitol, *Ideea absolută* în care, în cîteva pagini, dă, poate, cea mai sintetică şi percutantă caracterizare a dialecticii, de după prefaţa la *Fenomenologie*. *Metoda*, spune el, este „*conceptul care se cunoaşte pe sine însuşi*", „mişcarea *conceptului* însuşi", ca „*activitate universală absolută*", în consecinţă metoda e „*sufletul şi substanţa*" cunoaşterii adevărului „*complet supus metodei*" (9, 827). Şi, mai departe, arată că „totalitatea concretă care constituie începutul posedă ca atare în ea însăşi începutul înaintării şi al dezvoltării" (9, 831), deci al dezvoltării ca autodezvoltare, nucleu al dialecticii întemeiate de Platon, nesocotite atîta vreme de „metafizica modernilor" şi, în fine „din nou recunoscută ca fiind necesară raţiunii..." (9, 832).

Această pagină este extrem de importantă în sine, dar şi fiindcă Lenin pune acum pentru o clipă deoparte textul cu atîta migală lecturat şi adnotat, respectiv îl sublimează într-una din cele mai pertinente generalizări proprii, din *Caietele filosofice*, anume a „*elementelor dialecticii*", 16 la număr (v. 102, 187—188). În aceste elemente, Lenin îşi rezumă toate meditaţiile pe marginea scrierilor hegeliene, este însă foarte important că şi le rezumă tocmai *aici*, într-un moment de vîrf al generalizărilor operate de Hegel însuşi privitor la esenţa dialecticii. După enumerarea elementelor sale, Lenin conchide : „Pe scurt, dialectica poate fi definită ca teorie a unităţii contariilor. Această formulare sesizează nucleul dialecticii, dar ea are nevoie de unele explicaţii şi de o dezvoltare" (102, 189). Explicaţiile şi dezvoltarea Lenin le-a realizat în fragmentul *In jurul dialecticii* (v. 102, 296—302), în care lecturile sale din Aristotel, Heraclit şi Hegel prilejuiesc o redefinire a esenţei dialecticii, a mişcării ca automişcare, a teoriei cunoaşterii

ca dialectică, a gnoseologiei şi ontologiei materialiste, extinse de la cele mai simple nuclee la alcătuiri naturale şi sociale complexe.

Conceptul, Hegel l-a dorit „*plin de suflet*“ (9, 761). Dialectica este sufletul derulărilor sale conceptuale. Prin dialectică,„scheletul“ devine „viaţă vie“, „viaţă veşnică“.

SPIRITUL CONSTRUCTOR ŞI COMPOZITOR. Desfăşurarea de sine cea mai grandioasă a Spiritului a realizat-o Hegel în *Enciclopedia ştiinţelor filosofice*, marea sa trilogie, care ne lămureşte îndeobşte asupra a ceea ce se cheamă „spiritul hegelian“. *Enciclopedia* cuprinde *Logica* (varianta prescurtată a *Ştiinţei logicii*, rezumatul ei în scopuri didactic-sistematice), *Filosofia naturii* şi *Filosofia spiritului*. Se porneşte de la *teza* abstracţiei nedeterminate ; stadiul (şi studiul) alterităţii abstracţiei în (şi prin) natură, ca idee obiectivată şi înstrăinată, reprezintă *antiteza*, după care spiritul întors la şi în sine, ca unitate a ideii şi a naturii, ca idee devenită în spirit raţională şi concretă, prilejuieşte *sinteza*. Traiectoria acestei aventuroase istorii sistematice a gîndirii şi gîndirii de sine, mistificată şi realistă, revelatoare şi relevantă, al cărei demiurg şi mijlocitor s-a angajat Hegel să fie, se întinde de la teoria fiinţei, esenţei şi conceptului, prin mecanica, fizica şi fizica organică, pînă la spiritul subiectiv, obiectiv şi absolut.

Întreaga această istorie a „revelării de sine“ spirituale sub trei forme, el o mai repovesteşte o dată, pe scurt, la capătul introducerii *Filosofiei spiritului*, într-un „adaos“ la § 384 (v. 17, 27—29). Ideea logică, simplă şi abstractă, se preface în Ideea „pusă“ în nemijlocirea existenţei faptice a naturii, exterioare şi singulare, în dualismul unei naturi independente, adică a spiritului revărsat în dispersiunea exterioară şi, respectiv, a spiritului care abia începe a fi pentru-sine, dar nu înţelege încă unitatea sa cu cea dintîi. A treia şi cea mai înaltă formă a revelaţiei spiritului, înaintînd către Spiritul absolut, este înţelegerea de sine ca fiind cel care instalează fiinţa, cel care îşi produsese alte-

rităţile, natura şi spiritul finit ; acestea din urmă îşi pierd acum orice aparentă independenţă, se transformă în mijlocul vehiculat de dragul scopului, scop care constă în unitatea absolută şi concretă a conceptului şi a realităţii sale, „spiritul manifest sieşi în chip absolut, spiritul conştient-de-sine, infinit creator...“. Pe de o parte, se tinde către această finală formă, pe de altă parte numai în virtutea acestei forme finale se pot reconfigura şi, de fapt, configura formele anterioare şi pregătitoare, cele care se dovedesc astfel a fi şi mişcări inverse de proiecţiune ale spiritului — hegelian — devenit „infinit creator“. Ceea ce vrea să însemne că punctul cel mai înalt este şi rezultatul dar şi condiţia indispensabilă şi de fapt prealabilă, în expunere, a propriilor sale pre-vestiri, care sînt acum post-vestite, în posesia deplinei filosofii, filosofii germane, filosofii hegeliene. Sfîrşitul se dovedeşte, astfel, totodată şi un început, condiţia pentru a putea începe de la început povestea... *Logicii* din cadrul *Enciclopediei*, desigur.

În afara acestei ameţitoare atingeri, în cerc, a punctelor iniţiale şi terminale, de jos şi de sus — care reprezintă, în cele din urmă, un şir nesfîrşit de atingeri, interferenţe, substituiri, pe parcursul întregii expuneri şi a detalierilor ei — se mai cuvine subliniată şi unitatea obligatorie dintre logic şi istoric, pe care Hegel o rezumă în frazele imediat următoare. Căci, spune el, după cum în ştiinţă înaintăm de la formele nedesăvîrşite la forma cea mai înaltă a revelării spiritului, tot aşa se întîmplă şi în „istoria lumii“, abia la al cărui capăt apare „conceptul spiritului absolut“ : istoria şi religia orientală, chiar şi cea iudaică, se păstrează încă la nivelul conceptului abstract ; frumuseţea zeilor greci este natura ridicată pînă la spiritual, ca un frumos ideal dar totodată determinat, individualizat, intuit şi reprezentat sensibil ; abia prin creştinism este revelată unitatea naturii şi a spiritului, în drum spre ştiinţa absolută a filosofiei.

Hegel îşi resistematizează într-o singură pagină întregul sistem, sub raport logic şi istoric. Deve-

nirea istorică și religioasă, ajutător artistică, este privită în paralel cu „devenirea“ strict logică, a Ideii tinzînd către Spirit ca propriul său absolut. Istoria, religiile și corespunzătoarele arte (simbolice, după cum am văzut la locul potrivit) se dovedesc „abstracte“, potrivite cu prima formă, cea „logică“, a spiritului ; este o intuiție pe care o vor varia — cu adresă estetică — multe cercetări ulterioare, pentru care primele etape istorice ale împlinirilor spirituale, antic-orientale, se destăinuie tocmai în geometrismul lor abstract și unificator, și nu ca domnie a sensibilului. Conform viziunii hegeliene, acesta fuzionează cu spiritualul, în sine armonios dar insuficient într-o perspectivă strict spirituală, tocmai în Grecia : „Elementul sensibil însă nu poate înfățișa totalitatea spiritului decît în dispersiune exterioară, ca un cerc de formații spirituale individuale...“ (17, 29) — ceea ce pare să apropie condiția frumosului și a artei (elene) de a „naturii“ și, printr-un transfer liber, apropie condiția esteticii de cea a „filosofiei naturii“, ca un ecou îndepărtat al alăturării kantiene, dintre filosofia artei și teoria finalității naturii, din *Critica puterii de judecare*. După care creștinismul și națiunile moderne se îndreaptă, istoric, spre acea desăvîrșire pe care filosofia e chemată logic s-o realizeze : spre „absolutul“ monarhiei absolute prusace și al filosofiei lui Hegel însuși, zăgăzuind laolaltă, la „capătul“ drumului, dezvoltarea !

Faptul că logicul și istoricul se întîlnesc tocmai în această pagină a *Filosofiei spiritului*, nu este o gratuitate ; această ultimă parte de triadă, consacrată ultimei presupuse forme a gîndirii, este și cea care face joncțiunea cu o problematică nu numai istorică, în planuri generale, dar, în particular, și acuzat socială. Cele trei secțiuni ale *Filosofiei spiritului* stau mărturie acestei alte „creșteri“ : Spiritul subiectiv, antropologia, fenomenologia și psihologia, caracterizează, în principal, conștiința individuală ; Spiritul obiectiv reprezintă obiectivarea explicit socială, dovadă împărțirea sa în capitolele dezbătînd dreptul, moralitatea și eticul,

acesta din urmă — în terminologia hegeliană — presupunînd familia, societatea civilă și statul ; după care Spiritul absolut va corespunde, succesiv, artei, religiei revelate și filosofiei. Într-un fel, obsesiva triadă anterioară transpare și în această nouă articulare, căci „individualul“ primei părți este și un abstract simplu al conștiinței, dovadă transferarea „fenomenologiei spiritului“ tocmai în termenul median al acestei părți, preocupată de „conștiință ca atare“, „conștiință-de-sine“, „rațiune“. Drept care „socialul“ ar putea fi, la rîndul său, privit asemenea unei inedite alterități obiectivate a spiritului — înfrățit cu natura —, înainte ca spiritul absolut și filosofia să realizeze superioara sinteză obiectiv-subiectivă. Cu alte cuvinte, în cadrul cercului mare Hegel introduce o sumedenie de cercuri mici, în măsură să-i refacă, modelat și modulat, structura, o structurare de „cerc în cerc“ sau, mai degrabă de „spirală în spirală“, în care anumite porțiuni ale spiralei locale să corespundă, întrucîtva, respectivelor porțiuni ale spiralei globale sub incidența căreia sînt aduse...

Această a doua secțiune a cărții, înfățișînd substructurile concomitente și fazele succesive ale vieții în societate sau propriu-zis sociale, a fost pe drept considerată ca esențială, mai ales în privința capitolelor „Societatea civilă“ și „Statul“. Ultimul, „statul“, expune compromisul cu monarhia absolută prusacă ; „societatea civilă“ prinsă între „familie“ și „stat“, ca termen „etic“ median, caracterizează, abia voalat, societatea burgheză, contradicțiile ei, întemeierile ei pe „diviziunea muncii“ și pe derularea antinomică a muncii înseși, ca determinînd, la modul real, *„distincția stărilor sociale“*. Toată concretitudinea gîndirii sociale hegeliene se vădește aci, inclusiv în intuirea genială a muncii abstracte și a consecințelor ei, proprii anume societății burgheze : „Munca devenită astfel la rîndul ei mai abstractă, duce pe de o parte, prin uniformitatea ei, la ușurarea lucrului și la mărirea producției ; pe de altă parte, ea are ca urmare limitarea la o singură îndemînare,

și astfel dependența necondiționată față de legătura socială. Îndemînarea devine ea însăși, în felul acesta, mecanică și dobîndește putința de a ceda mașinei locul muncii omenești" (17, 337).

Exagerînd de dragul evidenței, geneza lui Marx s-ar putea restrînge la acest paragraf, 526, din *Enciclopedie*, în complementaritate cu cele nemijlocit anterioare — 524, în care e caracterizată *„munca proprie"* și schimbul cu „munca tuturor", și 525, în care e indicată „desmembrarea" socială datorită *„diviziunii muncii"*. De la aceasta din urmă va porni Marx în pozitivarea criticii lui Hegel, din *Ideologia germană*, ca incipientă elaborare a concepției materialiste asupra istoriei; după care *Manifestul Partidului Comunist* va descrie științific, în detalii și vizînd urmările de clasă, tocmai „dependența necondiționată față de legătura socială"; pentru a porni monumentala exegeză a economiei din *Capitalul* de la „munca abstractă" și de la contradicțiile inerente ei. S-a spus, au spus-o în corespondența lor, mai în joacă mai în serios, chiar Marx și Engels, că primul capitol din *Capitalul* este nu numai pandantul *Fenomenologiei* dar și o „Fenomenologie" proprie, a lui Marx și a marxismului. În atît de migălos elaboratul prim capitol programatic, *Marfa*, sînt expuse dublul caracter al muncii cuprinse în marfă, forma-valoare și valoarea de schimb și mai ales „caracterul de fetiș al mărfii și misterul său" (v. 132, 49—98), el este însă un evident pandant și al logicii lui Hegel; potrivit aforismului lui Lenin, „Nu poți înțelege pe deplin *Capitalul* lui Marx, și mai ales capitolul I, fără să fi studiat temeinic și fără să fi înțeles *întreaga* Logică a lui Hegel. Prin urmare, nici un marxist nu l-a înțeles pe Marx timp de o jumătate de secol !!!" (102, 152). Ducînd demonstrația pînă la capăt, vom putea spune că nu poți înțelege analiza contradicțiilor muncii și mărfii dezvoltată de Marx in *Capitalul* fără genialele aproximări hegeliene cu privire la dialectica muncii, în cadrul căreia munca reală e ascunsă în spatele muncii ideale, abstracte, mentale, și pe care le aflăm din *Fenomenologie* și pînă

la capitolul „Sistemul trebuințelor" din *Enciclopedie*, capitol cu adrese sociale și economice mult mai precise decît cele din cartea de debut. Marx este îndatorat întregului efort hegelian de a dezghioca realul din ideal, de a-l realiza din treaptă în treaptă, ca istorie reală, chiar în cadrul autodesfășurărilor spirituale. Metodologia descifrării tuturor contradicțiilor societății moderne din cel mai simplu, mai abstract și mai general raport lăuntric al muncii și al formei-marfă, metodologia ridicării de la abstract la concret Marx a preluat-o de la Hegel, desăvîrșindu-i istoricitatea și desăvîrșind-o materialist.

În articolul *Spiritul hegelian*, scris în 1931, Mihai Ralea avea dreptate cînd apropia „adevărata figură a spiritului hegelian" de „spiritul geometric al lui Balzac", spunînd că totul la Hegel e caracterizat de „o singură pasiune" constructivă; categoric nu avea însă dreptate atunci cînd împingea critica îndreptățită a spiritualismului pînă la presupunerea că Hegel ar fi „fatal un spirit gratuit", ale căror construcții „grandioase, măiestrite" „nu sînt confruntate niciodată cu realitatea" (156, 621—622). După care, ca într-o sinteză preluată din „infinitele triade" nu prea agreate de comentator, avea din nou dreptate: „Adevărul e că Hegel nu sacrifică complet concretul. Ceva din fiorul acestuia trece și în opera sa", ca intuiție a „variației și a noutății" proprii și diversității și devenirii realului, chiar dacă numai rațional surprins. Acest „dualism" al unui spirit logic și teoretic care nu e „complet lipsit de simțul realității vii", această „contradicție între o viziune realistă și concretă a universului, turnată și exprimată într-o serie de forme logice pedante și scolastice, care i-au pervertit cu încetul intuiția inițială" (156, 623) i se părea lui Ralea cea mai gravă dintre contradicțiile lui Hegel. Și avea, desigur, dreptate în această finală formulare sintetică a unei afirmări și a unei negări. Hegel e pedant și cu simțul realității, scolastic și intuitiv, „mort" și „viu". El, care știa însă cel mai bine că nici moartea și nici viața nu sînt numai și de tot

moarte sau viață, că una o conține pe cealaltă și una trece în cealaltă, el e cel mai în măsură să suplimenteze orice judecată înjumătățită despre exclusiv pedanterie sau exclusiv intuitivitate vie, despre doar scolastică sau doar variație-noutate. Este adevărat și că, odată cu compromisurile istoriei și ale vîrstei, intuițiile inițiale s-au mai și pervertit. Simbolul păsării Phönix veghează însă asupra autorului care i s-a supus: fiecare moarte a sa este și prilejul cîte unei noi renașteri, într-o vicleană înviere din morți. Iată că a căzut și cuvîntul magic următor de care aveam trebuință, pregătindu-ne să înfățișăm cîte ceva și din ceea ce *Filosofia spiritului* numește (pedant și intuitiv!) *„istoria universală a lumii,* ale cărei evenimente înfățișează dialectica spiritelor particulare ale popoarelor, *tribunalul lumii*" (17, 360).

„VICLENIA RAȚIUNII". Una din cele mai personale și pătrunzătoare ipoteze ale lui Blaga cu privire la „mitic și magic", prezenți chiar în sisteme filosofice care par să-i repudieze, în afara aplicărilor la Spinoza și Leibniz, sistematizează cele șase presupuse „alterări de natură vădit mitică și magică" (50, 111), evidențiate în cadrul (și în ciuda) purismului conceptual promovat de către Hegel. Aceste „alterări" ar fi următoarele: 1) „Conceptul" devine autonom și dinamic, în „automișcarea" sa privit de parcă ar fi un subiect de sine stătător. „Cu aceasta Hegel «animă» *conceptul*". 2) Conceptul e „însărcinat" de un concept opus lui, „naște" din sine un concept opus, este înțeles ca un organism cu „gestații", părintesc și filial. „Cu aceasta conceptul dobîndește virtuțile de metamorfoză ale unui organism mitologic". 3) Precum la vechiul egiptean care își imagina realizarea întîiului Zeu din și prin „numele" său, la Hegel conceptul logic se „realizează" tot magic în sfera naturii, ca trecere conferită de o putere misterioasă „în punctul cel mai critic al sistemului hegelian...". 4) „Magismul hegelian" se vădește și în creșterea progresivă, exuberantă, fan-

tastică a conceptului, din sine și prin sine, de la o „existență" echivalentă „nimicului", la complexitatea realității naturale și realizării spirituale. Sau, în termenii unei comparații îndrăgite de Blaga, care ne slujește de minune: „Ideea lui Hegel crește întocmai ca și cîinele drăcesc pe care Faust l-a cules de pe cîmp și l-a adus în camera sa de lucru în ziua de Paști". 5) Tot mitic și ca proces involuntar e înțeleasă etapa întoarcerii Ideii la sine însăși, la conștiința de sine, „închipuită ca și cum s-ar «deștepta» dintr-un somn secular ca prințesa din povești". 6) Doctrina despre „viclenia rațiunii" din filosofia istoriei echivalează, iarăși, cu o personificare mitică a Ideii, căreia i se atribuie chiar și o „viclenie". „Această învățătură despre cursa, șiretenia, viclenia rațiunii universale se încheagă în jurul unuia din cele mai seducătoare gînduri, ce au apărut vreodată în istoria filosofiei" (50, 112—114). Dintre toate „alterările" enumerate în cartea *Despre conștiința filosofică*, ultima i s-a părut lui Blaga cea mai semnificativă și cea mai fascinantă; dovada — reluarea ei în *Ființa istorică:* „Teoria vicleniei rațiunii universale, indiferent de valabilitatea ei, rămîne, după părerea noastră, cea mai genială idee a lui Hegel"; „teoria despre viclenia rațiunii universale este într-un fel singura notă demonică din filosofia lui Hegel despre istorie", notă demonică destrămată însă curînd, întrucît Hegel comite „con-fuzia" dintre divinitatea și individuațiunea creatoare, își postulează propriul sistem ca pe o cunoaștere de sine a lui Dumnezeu și decade astfel „din rolul de «filosof» și de «poet» (în sensul antic al cuvîntului), devenind preotul fără de umor al propriei sale filosofii" (52, 237—239).

„Alterările" privesc, așadar: automișcarea conceptului, autogestația sa nesfîrșită, saltul din logică în natură, exuberanța „cancerigenă" a Ideii, superioara întoarcere de sine în Spirit și personificarea „vicleană" a rațiunii. O observație critică irefutabilă din punctul de vedere al bunului simț și cu atît mai mult al materialismului filosofic rămîne cea de a treia, privind „realizarea" magică

a naturii, într-adevăr punctul cel mai vulnerabil al idealismului obiectiv hegelian. În parte, ea se extinde, desigur, și asupra întoarcerii de sine superioare de la natură la spirit. Totuși, patru din primele cinci „alterări" au o evidentă esență rațională și lesne de conceput printr-o optică rațională, ele sînt reductibile la mișcarea înțeleasă ca „automișcare", ca decurgînd din propriile tensiuni și contradicții lăuntrice, autogenerîndu-se și autopropulsîndu-se. Desigur, dialectica se alterează structural în măsura în care e idealistă, dedusă în stare „pură" dintr-un „sine" abstract, abstras, spiritual. S-ar părea însă că Blaga nu această alterare a avut-o în vedere, ci, dimpotrivă, în virtutea propriei sale gîndiri nu numai că a privit cu simpatie intruziunea „miticului și magicului", dar a amendat mai ales insuficiența ei, explicit în cazul „vicleniei rațiunii" ; față de care propria proiecție a Marelui Anonim ar reprezenta o mai consecventă mărturie a demoniei. Simplificînd, „alterările" hegeliene, inclusiv ultima și cea mai genială dintre ele, îi apar lui Blaga ca efective alterări numai în raport cu pretențiile rigorist logice ale sistemului hegelian, ca abdicări de la absolutismul lor raționalist declarat, ca alunecări „mitice și magice" în ciuda programului propus — așa cum li s-a mai întîmplat și altor filosofi cu pretenții asemănătoare sau cum se întîmplă firesc, deci, nu sub forma unor „alterări", filosofilor care iau consecvent act de aceste atribute și de intrinseca lor demonie.

Cu titlu de prim argument care să amendeze această cezură, am putea observa că nici Faust și nici „cîinele drăcesc", Mefisto, nu au fost imaginați de Goethe pe alte temeiuri decît cele raționaliste, e adevărat că ale unui raționalism complex, antinomic, secretînd dinlăuntrul său toate contrarietățile, inclusiv propria latură demonică. Cît privește „materialismul inteligent", el a fost pe drept socotit mai apropiat de „idealismul inteligent" (dialectic) decît de „materialismul prost" (metafizic : nedezvoltat, grosolan, inert) (102, 231), constatare a lui Lenin decurgînd în linie dreaptă din *Tezele despre Feuerbach*. Că întemeietorii marxismului s-au raportat anume în acest fel la istoria analizată de ei, s-ar putea dovedi prin multe exemple în aparență „mitice și magice", dar care nu reprezintă decît aplicarea fără prejudecăți a acelui „materialism inteligent" mai apropiat de „idealismul inteligent" decît de „materialismul prost". Iată numai cîteva dintre inversările pe care ei le-au operat — în directă filiație hegeliană — între realitatea istoriei și idealitatea unor valorificări estetice, subsumînd adică (în manieră, s-ar părea, nematerialistă) pe cele dintîi celor din urmă : istoria li se înfățișează ca „tragedie" ori „farsă" (126, 119), „frumoasă" și „urîtă" (124, 149), o adevărată capodoperă „epigramatică" (133, 28), „ironică" (135, 384), sau de-a dreptul „cel mai mare poet" (137, 106). Marx a vorbit de „chinurile" frămîntărilor istorice și de un corespunzător „dramatic flux și reflux de patimi, speranțe și decepții..." (125, 63), sau de „poezia" revoluțiilor prezente și viitoare (126, 121) ; Engels a numit „artă" și războiul și insurecția (126, 99) ; Lenin a preluat și variat ideea lor despre „îndelungatele dureri ale facerii" societății socialiste (104, 36) etc., etc.

Ne e clară, în acest sens, dezinvoltura cu care marxiștii și-au permis și își pot permite, în baza materialismului lor pe cît de riguros pe atît de „deștept", transferuri de la un domeniu la altul, chiar și substituiri ale materialului în spiritual, cu titlu metaforic și în vederea unei sporite relevanțe a observațiilor. Citind ideea lui Hegel despre „spiritul lăuntric" al evenimentelor istorice, Lenin o numește „o referire idealistă, *mistică*, dar foarte profundă, la cauzele istorice ale evenimentelor" (102, 135). „Mistica" are aici un tăiș critic evident, dar asocierea cu „foarte profundă" sugerează posibilitatea lecturii materialiste a idealismului, inclusiv prin acceptarea unor metaforizări spiritualiste de suprafață, corespunzînd unor profunde intuiții științifice. Căci, continuă citatul, Hegel subsumează *pe de-a întregul* cauzalității istoria..." etc. Cu alte cuvinte, „mistica" privită

drept posibil înveliș al științei, ori, în transpunerea și mai apropiată de cea urmărită de noi : imaginea, metafora, „arta", chiar și cea aparent neriguroasă în raport cu obiectul său, se poate perfect asocia unei rigori și „științe" de fapt și de fond. Acesta este motivul exact al libertății pe care nu numai idealistul Hegel dar și materialismul marxist și le poate aroga în transferarea „mitică și magică" a unor însemne spirituale asupra istoriei, vorbind ba de „ironia istoriei", ba de „viclenia" ei. La Hegel aparența „mistică" nu poate să nu corespundă și unei esențe spiritualiste, o știm prea bine. Și la el, însă, rămîne decisiv sporul de mobilitate și de nuanțare, sugerarea „foarte profundă" a cauzalității istorice.

„Viclenia", „die List" este termenul folosit de Hegel încă în prefața *Fenomenologiei* (5, 38 ; 4, 53), desemnînd o calitate proprie conceptului, care, în timp ce se conservă cufundat în conținutul lui, se dizolvă totodată viclean într-o acțiune capabilă să determine mai adecvat „viața concretă". Această prefigurare a celebrului pasaj din *Filosofia istoriei* este cît se poate de bine venită, deoarece conferă, de dinainte, particularizărilor lui în plan propriu-zis istoric o generalitate logică, adecvată dialecticii înseși. Însăși viața concretă a conceptului în desfășurare atinge, adică, un grad al „istoriei" sale aventuroase identificabil cu „viclenia" — bază teoretică a extinderii acesteia asupra practicii istoriei universale efective, respectiv asupra generalizării ei filosofice. Contextul „mic" în care cuvîntul ajunge să fie rostit cu acest al doilea prilej, se referă, dealtfel, tocmai la dialectica individual-particular-general. „Un individ croit pe măsura istoriei universale", spune Hegel, se dăruiește scopului unic, acțiune în care se întîmplă să mai și nesocotească interese, „să strivească cîteva flori nevinovate" ce-i stau în cale. Se iscă, astfel, o contradicție și o luptă în care „ideea generală" se păstrează nevătămată, „în fundalul scenei", în timp ce în avanscenă particularul este cel care se istovește în luptă, o parte din el fiind nimicită. „În aceasta constă ceea ce numim *viclenia rațiunii*, în faptul că ea lasă pasiunile să lucreze în interesul ei, prilej în care suferă pierderi și vătămări tocmai elementul prin care rațiunea ia ființă. Căci înăuntrul fenomenului, o parte este sortită pieirii, pe cînd cealaltă se afirmă. Particularul este de cele mai multe ori prea neputincios în raport cu generalul, indivizii sînt jertfiți și abandonați. Ideea plătește tribut existenței și instabilității nu din sine, ci folosind pasiunile indivizilor" * (20, 35). Se are, așadar, în vedere un tragism inerent înaintării, căderile însoțesc înălțarea, individul și pasiunile sale particulare sînt jertfite pe altarul ideii generale intangibile și, prin tot și toate, triumfătoare : o viziune atît de strict deterministă încît va putea fi suspectată de fatalism amoral, căci pare să conteze prea puțin zdrobirea obstacolelor ce stau în drumul progresului global, chiar dacă ea e îndreptățit supusă unei „critici morale".

Dar să amplificăm contextul în care apare ideea „vicleniei rațiunii" — dacă nu chiar pînă la acel context „mare" ce coincide întregii tratări a istoriei universale, începînd cu lumea orientală și ajungînd, prin cea greacă și romană, pînă la lumea germană, atunci măcar pînă la cel „mijlociu" al amplei Introduceri ce o precede. În părțile a doua și a treia din această desfășurată Introducere, Hegel delimitează mijloacele de realizare ale „ideii" istoriei și mersul ei evolutiv, principiul progresului istoric. Raționalistul profesează un optimism al rațiunii, pe care, ca dialectician, îl și răsucește în sine „viclean" : privirea e vicleană și obiectul privit — viclean ; optimismul însuși e adnotat complementar, nu, nicidecum prin pesimism,

* „Das ist die *List der Vernunft* zu nennen, dass sie die Leidenschaften für sich wirken lässt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüsst und schaden leidet. Den es ist die Erscheinung, von dem ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist. Das Partikuläre ist meistens zu gering gegen das Allgemeine, die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des Daseins und der Verganglichkeit nicht aus sich, sondern aus den Leidenschaften der Inidividuen" (19, 49).

ci printr-un tragism inerent optimismului dialectic.

„Pe scena pe care-l contemplăm — istoria universală — spiritul se înfățișează" „în realitatea sa cea mai concretă..." (20, 19). Istoria privită ca teatru, dramă, spectacol este tocmai inversarea, din a cărei postulare spiritualistă Marx va putea elibera doar o relevanță metaforică. În orice caz, acest postulat face din capul locului posibilă înzestrarea istoriei cu tot felul de caracteristici subiectuale, ironii, viclenii ş.a.m.d. Istoria este pentru Hegel libertatea care-şi croieşte drum prin lume şi în chiar miezul fenomenelor ei ; un drum necesar şi tocmai de acea liber. Numai că în această înaintare — necesară şi liberă — riguros determinată în ambivalența ei, se configurează, se îmbină, deseori se ciocnesc, două momente care dau împreună „media concretă" necesară necesității logice şi libertății morale : „unul este ideea, iar celălalt pasiunile omeneşti ; unul este urzeala, celălalt bătealа marelui covor al istoriei universale, care se întinde în fața noastră" (20, 26). Şi Hegel păşeşte pe acest „covor" al istoriei, atent şi la urzeala şi la băteala lui. El ştie că acel „trebuie-să-fie" al istoriei îl realizează nu omul în genere, care „nu există", ci omul „concret", „determinat". Dar mai ştie că oamenii concreți sînt mînați de pasiuni concrete, contrare, prin care istoria se cuvine să-şi realizeze ascensiunea. Şi întrucît ştie, ca filosof, că „ideea progresează prin caracterul infinit al contradicției" (20, 28), ca filosof al istoriei el mai ştie şi că *„istoria universală nu este tărîmul fericirii.* Perioadele de fericire sînt pagini goale ale sale, deoarece ele sînt perioade de concordie, lipsite de contradicție" (20, 29).

Hegel şi-a putut cimenta această convingere nu numai în calitatea sa de filosof abstract, cît mai ales într-aceea de cetățean concret al unor provincii germane zguduite de suflul revoluției franceze şi al războaielor napoleoniene : abstracția se alimentase, şi cu acest prilej, din concretitudini. Dialectica (teoretică) beneficiase de istoria (practică) favorabilă ei în cel mai înalt grad. Printre

„indivizii croiți pe măsura istoriei universale" (20, 32), „mandatarii spiritului universal" (20, 33), Hegel se referă la Alexandru, mort de timpuriu, Cezar, asasinat, şi Napoleon, exilat la Sf. Elena. Ei se număraseră printre cei ce nu ezitaseră să zdrobească unele piedici din calea lor, în schimb nici mersul istoriei universale nu se sfiise să-i nesocotească la momentul potrivit. S-a vădit prin ei o dureroasă unitate a contrariilor : ca mandatari ai spiritului universal şi cu adevărat croiți pe măsura istoriei universale, ei i-au fost acesteia corespunzători la un moment dat — după care nu i-au mai fost, particularul, adecvat pentru moment generalului, nu i s-a mai adecvat după aceea şi a trebuit să elibereze scena în favoarea „mandatarilor" următori. Hegel este convins că „ceea ce urzeşte individul în singurătatea sa" nu se poate pretinde „lege pentru realitatea generală" ; poate, cel mult în cazul indivizilor de anvergură excepțională, fi o bună dar trecătoare formă a unei mai profunde şi veşnice esențe. De aceea nu subscrie tristeții adînci căreia Schiller i-a dat glas în tablouri emoționante şi tulburătoare, tristețe generată de pretinsa nerealizare a idealurilor rațiunii, binelui, adevărului. „Noi afirmăm, dimpotrivă, că rațiunea generală se împlineşte pe sine..." (20, 38), cu alte cuvinte că idealurile nu pier şi nu au cum să piară, ci doar îşi găsesc realizarea prin intermediul unei multitudini de întîmplări, destine, conflicte, fapte empirice bune sau rele, persoane sau personalități, victorii şi înfrîngeri.

Întreaga această filosofie a istoriei, pe care am numit-o optimism dialectic, mai este o dată, concis şi sistematic, rezumată în paragraful următor al Introducerii, într-un pasaj care, în conspectarea *Filosofiei istoriei*, i-a reținut în mod special atenția şi lui Lenin, care a notat pe margine „foarte bine" şi „sehr wichtig !" (102, 265), revenind la acelaşi fragment într-o transcriere mai completă chiar sub titlul „Hegel despre istoria universală" (102, 270). Hegel mai aruncă acum o privire generală asupra istoriei generale, „înfățişînd întruchipări nesfîrşit de felurite de popoare, de state, de

indivizi care se succed fără odihnă" (20, 72), punîndu-şi speranţa în bine, frumos, grandios şi temîndu-se de neîmplinirea lor, luînd atitudine „pro şi contra" cu „pătimirea omenească" firească a firii, faţă în faţă cu aglomerarea masivă a unor năzuinţe generale, dar şi pradă unui „complex nesfîrşit de împrejurări mărunte", cheltuindu-şi forţele în lucruri mărunte dar şi altele aparent neînsemnate dar cu „urmări incomensurabile". În toată această „învălmăşeală" ne întîmpină „schimbarea", cea născătoare de „tristeţe" atunci cînd contempli ruinele Cartaginei, Palmirei, Persepolisului sau Romei, „tristeţe care nu deplînge pierderi personale ori spulberarea ţelurilor proprii, ci tristeţe pentru prăbuşirea unor forme de viaţă omenească pline de strălucire şi de o bogată cultură" (20, 73). Hegel — cum spuneam — a fost împotriva „tristeţii" cu care Schiller înfăţişase neîmplinirea idealului, acum el se pronunţă pentru „tristeţea" implicată în schimbare, efect „viclean" al schimbărilor necesare. Este doar o clipă pentru, căci prăbuşirea mai este şi ivirea unei noi vieţi, „din viaţă se naşte moarte, după cum din moarte se naşte viaţă" — „imaginea păsării Phönix", invocată aici (!), e dovada că o pildă împrumutată vieţii naturii se potriveşte cel mai bine istoriei, care ea mai cu seamă se mistuie pe propriul său rug pentru a renaşte din propria-i cenuşă... Şi — concluzia concluziei: „Dacă privim spiritul sub acest aspect, în sensul că modificările sale nu sînt doar transformări care să ducă la întineriri, adică la reveniri la aceeaşi formă, ci mai curînd prelucrări ale propriei făpturi, prin care el multiplică materia încercărilor sale, atunci îl vom surprinde cum tatonează în numeroase chipuri şi direcţii, cum se complace şi gustă cu voluptate o multiplicitate de nesecătuit, fiecare din creaţiile sale, care i-au adus satisfacţie, apărîndu-i din nou ca materie şi ca invitaţie reînnoită spre prelucrare" (20, 73—74).

Spiritul idealist personificat devine totodată un, am putea spune, artist materialist, materialist fiindcă îşi prelucrează la modul real făptura, mul-

tiplică materia încercărilor sale, materie prelucrată din nou şi din nou pentru alte chipuri; artist din cauza acestei făpturi cu chip mereu irepetabil, şir de „creaţii" unice şi nesubstituibile în realitatea lor. Cu extremă pregnanţă se mărturiseşte în filosofia hegeliană a istoriei nu numai spiritualismul pornit de la şi întors la spirit, dar mai ales „realismul" situat între acest punct de plecare şi cel de sosire, realism prin definiţie „artist", căci istoria coincide totalităţii întruchipărilor şi întrupărilor ei, ea este doar în intenţie „suflet", dar în fapt este „corp", „corp însufleţit" — cel mai simplu şi mai esenţial echivalent pentru „artă". Istoria este neîndoielnic „estetică" pentru Hegel, ea se desfăşoară pe o scenă universală, asemenea unei drame universale, regizată şi interpretată; şi dacă „regizorul" e Spiritul, în condiţiile în care Alexandru, Cezar, Brutus, dar şi toţi oamenii încurcaţi în măruntişuri sînt „actorii" — atunci reali sînt anume actorii, şi scena, şi drama; idealul regizor rămîne ascuns în spatele scenei, lăsînd drama, odată începută, să se desfăşoară după propriile legi, prin necesara şi trista ei automişcare.

Cît priveşte „dramaturgul", acesta e chiar Hegel. Substituit, ce-i drept, lui Dumnezeu, dar oare Dumnezeu nu s-a închipuit (închipuit fiind de oameni) ca dramaturg al naşterii lumii în şase zile şi al rînduirii ei potrivit celor zece porunci? Facerea şi îndelungatele dureri ale facerii au fost de mult transpuse din ontogeneză în filogeneză, omul şi omenirea s-au obişnuit de timpuriu să proiecteze istoria pe scena propriei lor îndurerate şi necesare existenţe, ca pe un spectacol cu actori pro priu-zişi. Hegel prelungeşte o milenară tradiţie a „lumii ca teatru", a „istoriei ca spectacol"; el angajează un regizor pre numele său Spirit, îşi angajează propriul spirit ca regizor, al unei drame imaginate tot de el, în temeiul celor petrecute cu adevărat, tot în buna tradiţie a idealului decantat din real.

În istorie Spiritul îşi devine sieşi obiect, sieşi existenţă nemijlocită, „creaţie a sa", „opera sa" (20, 74), spune Hegel, într-un nedisimulat elan

„estetic", opera fiind „poporul", cel care, asemenea individului, parcurge etapele copilăriei, tinereții, bărbăției și bătrîneții, după care moare: „așa mor indivizii și la fel mor și popoarele..." (20, 75), prilej de tristețe, de oboseală, de înțeleaptă melancolie, melancolie ce trebuie însă integrată în și depășită de către înțelepciunea conștientă de legi și de progres. Așadar, Spiritul este rezultatul propriei sale activități; el e ca sămînța din care se naște planta, dar planta în întreaga ei viață o și naște, sămînța care pierind e născătoare de viață nouă, ca în parabola evanghelică; așa se întîmplă cu indivizii și cu popoarele, viața unui popor aduce rod la maturitate, dar rodul nu revine adesea poporului care l-a zămislit și l-a pîrguit, dimpotrivă, el se transformă pentru acest popor „într-o băutură amară": „Să renunțe la această băutură nu poate, căci este însetat la nesfîrșit de ea, iar a gusta din această băutură este pieirea sa, dar, totodată și zorii unui nou principiu" (20, 78—79).

Orice i se poate imputa acestei demonstrații, chiar și o oficiere de manieră mistică; un lucru nu-i poate fi însă, în nici un caz, tăgăduit: valoarea „estetică"! Putem spune că Hegel dă frîu liber fanteziei, că gesticulează, că aglomerează parabole și metafore, că e nesăbuit în substituirea naturii și istoriei, individului și obștei, istoriei și teatrului — ultima substituire este dusă pînă departe poate, pînă unde inițial nu ne-am fi așteptat din partea unui logician pursînge.

„Viclenia" este primul nucleu și ultima emblemă a „artei": „viclenia istoriei" echivalează cu „arta istoriei"! La început doar intuim această sinonimie, pe care desfășurările o evidențiază treptat. Toate se leagă bine: viclenia, individuația, întîmplarea, schimbarea, tristețea, viața — toate între ele și cu libertatea. Libertatea e corelativă și la necesitatea „științei" și la întîmplarea „artei". În logica hegeliană, legea se manifesta ca fenomen, esența ca aparență și apariție. Fenomenul e expresia esenței, dar mai bogat ca esența, legea

apare ca îmbogățită cu propriile-i individuații. Știința cercetează curenții de adîncime, arta îl intuiește în „spuma" strălucitoare de la suprafețe. Dar, realizăm acum legătura, și istoria își are „spuma" ei infinit variată și variabilă, jucăușă în seriozitatea pe care o urmărește, necesară în întîmplările ei. „Spuma" este „vicleană" și trezește „tristețe", prin întortochierile ei imprevizibile și pe care individul nu le poate domina pînă la capăt; care ajung ele să-l domine, să-l acopere, să-l înece. Hegel e dialectician, el filtrează necesitatea în întîmplări (cum pot fi ele altfel decît întîmplătoare?), în „spuma" concretă a unei istorii vii, în libertatea autogestațiilor ei de fel străine tragediei. Potrivit cu legile scenice, drama n-ar putea să nu ajungă și tragedie, mai ales în cazul unui filosof care înțelesese de timpuriu „conștiința nefericită" ca organic implicată progresului. Aceasta este contradicția: progresul necesar și nefericirea întîmplărilor *lui*, o istorie universală sublimă, care *„nu este tărîmul* fericirii". De la conștiința „nefericită" la istoria „nefericirii", Hegel a parcurs cale lungă, dar s-a păstrat tragedian. *Filosofia istoriei* poate fi citită asemenea unei „tragedii optimiste". Este unul dintre cele mai limpezi temeiuri ale continuității ei cu *Fenomenologia spiritului*, care nu fusese nici ea altceva; și este, totodată, consonantă cu alte multe analize, fie din *Filosofia religiei* fie din *Istoria filosofiei*, în care „opera" cîte unui popor, dar în special a celui mai apropiat lui Hegel popor din vechime, e contemplată cu tristețe din cauza ireversibilei sale treceri, reconstituindu-se ca unitate a aceleiași dualități.

(Pentru aventuala liniștire a spiritelor — din motive poate diferite de cele ale lui Blaga — îngrijorate de „alterarea" „mitică și magică" a raționalismului, să mai adăugăm celor spuse că, de la Marx începînd, marxiștii cei mai „ortodocși" au folosit deseori și dezinvolt „viclenia" în raport cu mersul revoluției, ca Lenin, de pildă, în acest pasaj din *„Stîngismul"...*: „Istoria, în general, și istoria revoluțiilor, în special, este întotdeauna mai bogată în conținut, mai variată, mai multilaterală,

mai vie, «mai vicleană» decît își închipuie cele mai bune partide..." (105, 80—81). Pe această bază a preluat și dezvoltat Lenin și motivul „artei" obligatorii în insurecțiile revoluționare.)

„BĂUTURA AMARĂ". Pentru ce n-ar fi ea (toate se leagă între ele) — cucuta din cupa lui Socrate ?!

Hegel a venerat de la început în Socrate un „învățător și maestru" (1, 51), care se adresase, laolaltă, „rațiunii și fanteziei..." (1, 53). În amplul capitol din *Istoria filosofiei* consacrat „marii figuri", faptul că e anume vorba de o *figură* se clarifică de la început ; una nu doar extrem de importantă, dar și cea mai interesantă din toată filosofia antică, „o personalitate istorică universală" (32, 364) ; ceea ce duce gîndul la „indivizii croiți pe măsura istoriei universale". Hegel alternează viața și învățătura lui Socrate, încredințat că „destinul și filosofia lui trebuie să fie tratate ca formînd o unitate" (32, 369). Aceasta și din cauza naturii filosofiei respective, celebrînd omul, subiectivitatea gîndirii, libertatea conștiinței de sine, identitatea scopului lăuntric uman cu scopul ultim al lumii ; ca și din pricina naturii destinului socratic, semnificînd mai mult decît doar destinul propriu și anume destinul tragic însuși. Pe scurt, „destinul lui e unit cu principiul lui și este extrem de tragic" (32, 368).

În această exemplară viață-moarte se împletesc o mulțime de fire. Cele mai importante rămîn filosofia și arta. La reluarea procesului, reluat de atîtea ori și pînă la el, Hegel convoacă filosofi și artiști, filosofi care sînt artiști (Platon, în primul rînd) și artiști care sînt filosofi (Sofocle și Aristofan, îndeosebi). Laitmotivele migrînd dintr-un tratat hegelian într-altul, reîntîlnim aici și sublima recunoaștere a Antigonei, „...de vreme ce suferim, noi am greșit" (32, 419), și sprijinirea atacului din *Norii* împotriva lui Socrate ; glumele, ridicolul și sarcasmul lui Aristofan izvorăsc toate dintr-o „seriozitate profundă" (32, 398), recunosc cu profunzime „latura negativă a dialecticii lui

Socrate" (32, 400) și o înfățișează în culori pe cît de aspre tot pe atît de „ferme" — pînă și acest termen concordă cu acela prin care esteticianul delimitase comedia temeinică de bufoneria superficială. Socrate e dialectician, el trebuie să suporte, în propria sa experiență, consecințele dialecticii, iată laitmotivul demonstrației, admițînd toate argumentele posibile pro și contra, și, prin ele, măreția bărbatului atenian.

Hegel invocă *„arta moșitului"* (32, 381), pe care Socrate însuși o invocase, ca moștenită de la mama sa, „arta de a ajuta gîndurile să vină pe lume", „arta" de a descoperi și generalul în concret, dar și de a deriva concretul din general. Socrate o numise artă (știm acest lucru de la Platon), tot artă o numește și Hegel ; de fapt, această artă de a extrage din orice „contrariul acestuia" e miezul logicii hegeliene însuși, o știință artistic desfășurată.

Socrate se află în posesia „artei moșitului", arta ce stă la temeiul vieții și cu ajutorul căreia se naște viața, inclusiv gîndul viu. El se află însă totodată în posesia artei morții, a artei de a înțelege și accepta moartea, ca necesară și ca demnitate asumată, tot astfel cum și-o asumase Antigona. Hegel reafirmă, cu o programatică franchețe, și funciara unitate a dualității ireconciliabile, demonstrată de el cu prilejul cercetării caracterului Antigonei, și a opoziției sale cu Creon, probată în toate analizele caracterelor tragice exemplare, înfățișînd acum un final dialectic al unei existențe dialectice : o lege obiectivă intră în conflict cu alta subiectivă, un drept legiferat cu unul liber, tradiția față de cunoaștere, „moralitatea obiectivă naivă" cu „fructul cunoașterii prin sine". Sînt două principii, în egală măsură, călăuzitoare, două puteri dominatoare, libertatea mai este și revers necesității, al necesității știute și asumate, Socrate nu se poate da în lături, el primește conflictul în față, îl exemplifică prin propria-i față, prin propria-i figură, în viață și în filosofie. „În tragicul veritabil trebuie să fie de

 ambele părți puteri morale, justificate, care vin

în conflict ; așa este destinul lui Socrate. Destinul lui nu e numai destinul său personal, individual romantic, ci tragedia Atenei, tragedia Greciei este aceea care se desfășoară în acest destin, care este reprezentată prin el" (32, 368).

Caracterizarea reluată cu insistență și mai departe (v. 32, 423), ar putea figura și în *Estetică*, întrucît reafirmă aproape în litera lui adevărul tragic general și moral, exprimat și explicat acolo ca fiind conflictul între un drept și alt drept, ambii drepți, dar ireconciliabili în dreptatea lor, suferind împreună prejudicii și ele doar împreună justificabile. Diferența specifică ar fi aceea dintre *personajul* ideal al artei și *personalitatea* reală a vieții. Cît de „reală" însă, devreme ce tragedia lui Socrate ne-o relatează Platon ?! Sau : Cît de „reală" în reconstituirea pe care Hegel ne-o propune în proprii *lui* termeni ?!

Ceea ce ne preocupă sînt însă acești din urmă termeni. Și, mai ales, fuziunea operată de ei și prin ei între filosofie și artă. Or, sub acest raport, lectura vieții și morții lui Socrate, propusă de Hegel, nu lasă nici un dubiu. Cu atît mai puțin cu cît, printre ecourile ideilor din alte tratate, mai figurează unul, cel mai important pentru moment, fiindcă lămurește pe larg transferul „artistic" dintre domenii pe care Hegel îl mai sugerase, bazîndu-se pe același exemplu al antichității elene, parcă niciodată însă atît de explicit și de viguros : Socrate „se înalță în fața noastră ca una dintre acele mari naturi plastice, acei indivizi turnați absolut dintr-o singură bucată, cum sîntem obișnuiți să întîlnim adesea în acea epocă, — o operă de artă clasică desăvîrșită (als ein vollendetes klassisches Kunstwerk) care s-a ridicat ea însăși la o atare înălțime. Aceste naturi nu sînt făcute din împrejurări, ci ele însele au realizat în mod independent dintr-însele ceea ce au fost ; ele au devenit ceea ce ele însele au voit să fie și au rămas credincioase față de ceea ce au devenit. Într-o operă de artă adevărată (in einem eigentlichen Kunstwerke), latura prin care excelează este faptul că ea înfățișează o idee oarecare, întrupează un caracter,

încît fiecare trăsătură este determinată de această idee ; și întrucît s-a realizat aceasta, opera de artă (das Kunstwerk) este, pe de o parte, vie, pe de altă parte, frumoasă : frumusețea supremă, realizarea cea mai desăvîrșită a tuturor laturilor individualității, se înfăptuiește conform unui unic principiu interior. Astfel de opere de artă sînt și oamenii mari ai acelei epoci. Individul cel mai plastic modelat ca om de stat este Pericle, și în jurul lui, asemenea unor stele, sînt Sofocle, Tucidide, Socrate și alții. Ei și-au modelat individualitatea lor dîndu-i existență, o existență particulară, un caracter care le domină ființa, un principiu realizat în toată ființa lor" (32, 372—373).

Nimic mai lămuritor decît acest pasaj cu formula sa centrală : „Astfel de opere de artă sînt și oamenii mari ai acelei epoci : „Solche Kunstwerke sind auch die grossen Männer jener Zeit" (29, 452). Chiar restrîngîndu-și demonstrația la Grecia antică (deși, cu alte prilejuri, o și extinde asupra lui Cezar sau Napoleon, Shakespeare sau Goethe), Hegel transmută valoarea estetică în valoare ontică, contemplă onticul — uman, istoric, social — sub specia esteticului, ca posibilă specie estetică. Faptul că Socrate este în acest pasaj numit de patru ori „operă de artă", numit astfel independent de transfigurările lui platoniene, pe jumătate artistice, invocat deci în presupusa lui existență reală, dovedește cît de în serios lua Hegel asocierea. O asociere pe care o mai folosise în aceeași carte și tot în raport cu filosofia elenă — „însuși Pitagora a fost ca o operă de artă desăvîrșit elaborată, o natură plastică venerabilă" (32, 184) ; „însuși" este accentul existențial doveditor, chiar dacă relativizat prin următorul „ca și", întru distingerea „vieții" de „artă".

În cazul lui Socrate, ca și în al altora, pe Hegel l-a fascinat însă mai mult asemănarea decît deosebirea. Socrate este un „artist" al vieții și al morții sale, „arta moșitului" el o exersează pe sine însuși, *se* moșește în viață și pînă la moarte, *își* moșește moartea cu aceeași consecvență (contradictorie). El nu se supune împrejurărilor secundare exteri-

oare, indiferent dacă îi sînt sau nu favorabile, el știe să extragă din sine tot ceea ce îl favorizează și defavorizează, își secretă destinul cu tenacitate, este regizorul și actorul piesei gîndite de sine despre sine, Antigona și Sofocle în aceeași persoană. Marii tragedieni au transferat asupra personajelor lor o parte din forța lor demiurgică, și Oedip și Hamlet își contruiesc parcă singuri tragedia, dacă am tăia cordoanele ombilicale am putea spune că ei sînt proprii lor dramaturgi, personalități istorice reale de anvergură universală. Socrate duce pînă la capăt demonstrarea identității, el este o operă de artă, ca o operă de artă, fiindcă își construiește viața ca pe o operă. El este ceea ce este și trebuie să fie, întîmplarea propriei necesități. El face parte, Hegel o afirmă clar, dintre personalitățile care devin „ceea ce ele însele au voit să fie", printr-o fidelitate a ființei față de ideea ei, „un principiu realizat în toată ființa lor" — acea perfectă simbioză între chip și tîlc în care Hegel văzuse cheia artelor frumoase.

Aproape de capătul părții consacrate lumii grecești, în momentul în care cetățile grecești se simt obligate să-și cedeze întîietatea imperiului macedonian, care va da naștere în persoana lui Alexandru unui alt artist al vieții, închizînd ciclul miraculos început de Ahile — o altă asociere între un personaj „ideal" și o personalitate „reală" —, în acest moment Hegel aduce, în *Filosofia istoriei*, din nou vorba de Socrate. Contextul este al libertății conștiinței. În mersul grecesc, prin frumos și dincolo de el, Socrate devine „*descoperitorul* moralei" (20, 259) în temeiul statului atenian el ține cu tot dinadinsul să și revoluționeze acest stat, respectiv să revoluționeze gîndirea atenienilor, conștiința lor de sine, chiar cu prețul trecerii ideale și individuale dincolo de cadrul real și colectiv prestabilit. Socrate forțează confruntarea de sine a elevilor și adepților lui, el îi pune pe gînduri prin forța argumentului negator și negativ, „îi trezește la conștiința că nu știu ceea ce este just". Aceasta reprezintă o provocare, o prefigurare a disoluției asumate. Condamnîndu-l la moarte, po-

porul atenian se condamnă pe sine, căci condamnă un principiu de-acum înfiripat în propria sa viață, dilema tragică a condamnării sau achitării e proiecția unei tragedii globale, „descompunerea dăinuirii substanțiale a statului atenian". Atena lui Socrate, situată împotriva lui Socrate sau de partea lui, este tragică și măreață, măreață în tragedia ei, liberă în a-și asuma sfîrșitul : „amabile și chiar senine în însuși tragicul lor, ne apar vioiciunea și ușurința cu care atenienii înmormîntează moravurile lor" (20, 260) — dovadă comediile lui Aristofan.

Toate se leagă între ele, Aristofan de Socrate, ambii de poporul pe care îl reprezintă în egală măsură. Platon i-a alungat din statul său pe Homer și Hesiod, în numele unui mai înalt ideal moral. Paradoxul este că neaderența sa la artă el a exprimat-o artistic, începuturile depășirii frumosului le-a înveșmîntat în mituri frumoase. Este și acesta un paradox socratic, pentru că moralitatea de dincolo de frumos Socrate a trăit-o el însuși frumos. Socrate este exponentul spiritului clasic elen, de unde și natura lui „plastică" ; printre substanțele spiritului clasic elen se numără însă și capacitatea de a-și depăși „dăinuirea substanțială" — de aici natura lui „tragică". Aderența lui Hegel la Socrate a fost suspectată de la Nietzsche și pînă la Chestov (v. 59, 127 ș.m.d.) de o unilaterală rigoare raționalistă, incapabilă, ca „rațiune pură", să verse lacrimi, lichidînd tragicul individual în necesități, legități, determinisme. Hegel trece însă plastica artei în tragicul moralității, eticul îi apare mai-mult-decît-artistic și totodată artistic ; prin „aufheben" esteticul se suprimă în etic dar se și ascunde în el. Suprimarea și conservarea dau o măsură vicleană, o lume frumoasă care-și surpă frumusețea. Personalități echilibrate, armonioase, plastice ajung la „băutura amară" : o lume senină își recunoaște întunecarea. Istoria își înmormîntează formele trecute, spectacolul provoacă tristețe — în noi, ca și în cei care și-au jucat pînă la capăt rolul în piesa pusă de ei înșiși în scenă. Ei își beau cucuta cu tristețe ; și, bineînțeles, cu demnitate.

„MIJLOCIA FRUMOASĂ". Să nu părăsim încă Grecia antică, dimpotrivă, s-o privim mai cuprinzător. Paradoxul — în ceea ce-l privește pe Hegel de astă dată — este îndrăgostirea sa tristă de o lume nu numai apusă, dar care, potrivit mersului înainte, mai trebuia să se și prăbușească. Paradoxul este că acest „înainte" conținea și un „înapoi" — ca frumusețe, în orice caz. Desigur, frumusețea îi apare lui Hegel anterioară și inferioară adevărului și, ca atare, ar trebui să-l bucure șansa istorică a depășirii ei. Viclenia propriei sale rațiuni combină însă bucuria cu amărăciunea. Hegel polemizează cu toți cei care, în raport cu „forma gîndului" filosofic, acordau întîietatea miturilor platoniene „frumoase" ; filosofiei nu-i este pe deplin corespunzătoare „forma sensibilă", metafora, simbolul, mitul : metafora diluează gîndul, simbolul este o expresie defectuoasă a lui, „miticul nu este un mijloc adecvat de exprimare a gîndului" (32, 84—85). Și totuși, în ciuda adresei directe a criticii hegeliene, Platon se păstrează unul dintre marile și constantele atașamente ale filosofului — tot astfel cum, în plan mai larg, lumea greacă rămîne în ansamblul ei temeiul dragostei sale de nezdruncinat, din prima tinerețe și pînă la ultima maturitate, anume pentru „contopirea poeziei și filosofiei în antichitatea greacă..." (18, 204), cum aflăm dintr-o recenzie a anului 1827.

Că este așa, au dovedit-o, la un singur simpozion consacrat moștenirii hegeliene, cel de la Heidelberg din 1962, mai multe comunicări, ca de pildă cea a lui Livio Sichirollo în *Hegel și lumea greacă* (v. 169, 265—283) sau Otto Pöggeler în *Hegel și tragedia greacă* (v. 153, 285—305) ; în ambele aceste contribuții textelor de la Jena, în speță celor în care apare laitmotivul lumii grecești ca „operă de artă", li se consacră o atenție specială ; ca și în cazul lui Ernst Bloch în *Hegel și anamneza*, unde, după ce se citează tîrziul motiv autocritic al „cenușiului pe cenușiu", se invocă un exemplu infirmator mai favorabil lui Hegel decît Hegel însuși, că „anume în trecutul cel mai îndrăgit de el, în cel grecesc, vede Hegel, la intrare și

ieșire, două figuri de adolescenți prea puțin cenușii : pe Ahile și pe Alexandru ; drept care acest a-fost-o-dată pare mai puțin o amintire decît o invocare" (54, 168).

Dintre exegezele exegezelor hegeliene despre Grecia antică să rezumăm însă, pentru cît mai multă limpezime, una singură, una care să ne lămurească intenția cît mai bine cu putință : cuvîntarea ținută pe această temă de Heidegger la 20 martie 1958 în Aix-en-Provence, reluată apoi la 26 iulie la Academia de Științe din Heidelberg și inclusă sub titlul *Hegel și grecii* în volumul *Wegmarken.* Hegel gîndește „filosofia grecilor ca întreg și acest *întreg* — filosofic" (85, 256). Nici un filosof de pînă la Hegel nu cucerise această perspectivă care să facă posibilă și să solicite filosofarea în chiar mișcarea istorică a acesteia, mișcare care să și coincidă cu filosofia. Abstractul și generalul filosofiei îi apare lui Hegel, la nivelul Greciei, ca „treaptă a frumuseții". Dar cum ar putea să coincidă abstractul și frumosul în neidentitatea lor ? Abstractul este cea dintîi manifestare a unei existențe încă generale și asupra ei zăbovitoare, o „existență (das Sein) ca nemijlocită, simplă aparență (das Scheinen). O atare aparență este însă trăsătura de bază a frumuseții (des Schönen)" (85, 262). Prin cele patru etape urmărite de Hegel în filosofia greacă — Parmenide, Heraclit, Platon și Aristotel —, treapta abstracției și treapta frumuseții se unesc într-un tot — în unitara treaptă filosofică a lui „Încă nu" („Noch nicht") : treapta frumosului care „încă nu" este treapta adevărului (85, 267). „Încă nu" este „treapta tezei și a abstracției" (85, 271), căreia nu i s-au adăugat dar vor trebui să i se adauge și antiteza și sinteza. Sau, cum spune tot Heidegger în seminarul ținut în 1969 în Le Thor, grecii filosofează „doar obiectiv", pentru ei contează încă nemijlocitul, ne-mijlocit de către subiectivitate (86, 67), „grecii sînt acei oameni care au trăit nemijlocit în revelația fenomenelor...", „nimeni n-a mai atins vreodată înălțimea experimentării existentului ca fenomen (des Seienden als Phänomen)..." (86, 68).

Paradoxul este că treapta lui „încă nu“ a coincis unei „înălțimi“ ulterior de neatins! Dialectica însăși se exteriorizează paradoxal, adică prin concomitența laturilor sale contradictorii. Hegel se luptă o viață, în numele adevărului, împotriva antecedentelor inferioare acestuia, pentru depășirea lor — în timp ce încearcă mereu nostalgia pentru această obligatorie și dorită depășire. O dorește nedorind-o, ca să spunem lucrurilor pe nume. Urmarea acestei răsuciri în sine este adînc împregnată în toată opera, și în primele scrieri de la Jena și în *Fenomenologie*, ca și în părțile consacrate Greciei din *Istoria filosofiei*, *Filosofia istoriei* și *Filosofia religiei*. Între aceste ultime tratate, rod al decantărilor berlineze, asemănările și interferențele în privința dată sînt atît de mari, încît „rimelor“ proprii realității spirituale grecești, în transcripție hegeliană, le-am putea adăuga suplimentarele „rime“ dintre înseși expunerile lui Hegel. Ideea am anunțat-o și enunțat-o în compararea materialului artistic folosit în *Estetică* și în tratatele privind istoria și religia. Că în cazul Greciei aceste invocări ajutătoare mai sînt și substanțiale, se înțelege acum lesne grație substanței „fenomenale“ a lumii grecești, legiferînd totul prin și în „aparențe“. De aici firescul atîtor referiri mitologice și artistice în cărți de-o cu totul altă finalitate: Homer și Hesiod le-au dat grecilor zeii, Eschil, Sofocle și Aristofan au fost cei care au dus la desăvîrșire tragică și comică această ființare artistică în religiozitatea ei. Zeus, am spus urmîndu-l pe Hegel, este identic cu Zeus al lui Fidias, „religia greacă este religia frumuseții“ (28, 385), religie în care zeul este „*figură* esențialmente *frumoasă*“ (28, 388), adică „religie a omenescului“ (28, 390), a sensibilului, aparenței, a realului ca formă, „figură“ a spiritului. În Grecia antică, spiritul atinge „treapta frumuseții“, „media frumoasă“, mijlocie și mijlocitoare, între natural și spiritual (32, 140). Toată partea corespunzătoare din *Filosofia religiei* se numește „Religia frumuseții“. Ea pornește, ca și *Istoria filosofiei*, de la „mijlocia frumoasă“, îmbinînd generalitatea abstractă cu singularitatea scopului (28, 371), trece la „latura apariției“ pe treapta unde este „dominant frumosul“ (28, 383) și ajunge la concluzia potrivit căreia „figura frumoasă creată de greci“ „constituie organul înțelegerii lumii“ (28, 388).

„Figura frumoasă“ este, în fond, o tautologie, căci figura pe deplin conformă sieși *este* frumoasă, de ea are spiritul nevoie tocmai pentru a se revela *ca* frumusețe. Figura *este* sufletul Greciei antice, de aceea *Filosofia istoriei* ajunge, la rîndul ei, inevitabil, la acea unitate vie a elementelor spiritului grec în măsură să dea „caracterului grecesc forma de *individualitate frumoasă*“ (20, 231), altă tautologie de dragul unei evidențe și mai mari, o dublare și chiar triplare de termeni sinonimi: individualitatea caracteristică *este* frumoasă, după cum frumosul *este* cîte o individualitate caracteristică, motiv pentru care în artă și în estetică rolul decisiv va reveni „caracterului“. Dacă însă în capitolul anterior am purtat discuția în cadrul și în numele artei, o reluăm acum *nu* pentru arta propriu-zisă, ci pentru „arta vieții“ trăite de greci ca istorie a lor. Desigur, „spiritul grecesc este artistul plastic care preschimbă piatra în operă de artă“ (20, 231), el preschimbă însă *totul* în operă de artă — iată accentul care nu ne prisosește acum, oricît l-am invoca. Secțiunea în cauză a *Filosofiei istoriei* se intitulează „Formele individualității frumoase“ și ea se compune din trei capitole, „opera de artă subiectivă“ (omul care înalță trupul și vocea sa, prin libere împletiri frumoase, pline de dinamism și îndemînare, într-o operă de artă), „opera de artă obiectivă“ (tratînd zeii ca individualități obiective frumoase, obiectivate de sculptori și poeți, plăsmuite de mîini omenești și de fantezia omenească) și „opera politică“ * (a frumoasei Atene democrate, în care, mai cu seamă, Pericle este „un caracter antic sculptural“,

* În original: „Das subjektive Kunstwerk“, „Das objektive Kunstwerk“, „Das politische Kunstwerk“ — deci tot „opera *de artă* politică“!

„Zeus-ul cercului de individualităţi ale Atenei" — 20, 250—251).

Ca şi în cazul lui Socrate, „opera de artă" este atributul extins cu toată seriozitatea de către Hegel asupra unor personalităţi, în fruntea cărora păşeşte — pilduitor — Pericle, dar şi asupra mitologiei, jocurilor şi întrecerilor, actoriei şi teatrului. Între toate aceste forme trecerea lină şi preschimbarea reciprocă o asigură anume *forma*, figura, individualitatea, caracterul, frumuseţea, „naturalul" de care mai beneficiază „spiritualul". „Opera de artă" este extensiunea operată în planul existenţei frumoase a grecilor : Atena însăşi, cu tot ceea ce găzduieşte ea, este o „operă de artă". Numai prin această funciară şi fundamentală apartenenţă se justifică înflorirea artelor ateniene : specialul îşi trage seva din generalul — deopotrivă individualizat ! Arta ca floare a „vieţii-artă" (şi, invers, „viaţă-artă" hrănindu-se necontenit din artă), Hegel variază în toate tratatele sale această permanentă şi reciprocă dependenţă a părţii de întreg şi a întregului de partea sa cea mai caracteristică (prin sculpturale caractere : al lui Zeus, al lui Pericle, al lui Sofocle şi Aristofan), acolo unde revine, şi nu poate să nu revină, la plastica şi tragica lume greacă, atît de dragă inimii lui.

Intenţia noastră, prin această particularizare a fiorului „estetic" ce străbate meditaţiile lui Hegel asupra artei şi vieţii, vieţii gîndului şi a conceptului, nu trebuie să fie însă redusă la exemplul dat, oricît ar fi el de eclatant. Grecia antică este „treapta frumuseţii" şi, ca atare, deosebit de aptă pentru sugerarea extensiunilor operate de la arta propriu-zisă la arta vieţii propriu-zise. Ea reprezintă însă un fericit intermezzo nu numai în devenirea hegeliană a spiritului, dar şi în propria noastră argumentare. Un intermezzo care n-ar valora prea mult dacă nu ar fi legat prin multiple fire subterane de „esteticul" întregii filosofii hegeliene, a modului său particular de a filosofa. Grecia a cedat locul altor trepte, morale, religioase, filosofice, de împlinire — dar ceva din splendoarea frumoaselor sale aparenţe sensibile trebuia să

se transmită, subteran, exegetului său atît de ar[illegible]zat. Bărbatul matur şi îmbătrînit de vîrstă şi înţelepciune îşi aminteşte propria-i adolescenţă şi nu o trădează. Nimeni nu evidenţiază această capacitate de implicare a spiritului artistic, plastic şi şerpuitor, în construcţiile riguroase tîrzii, mai pregnant ca Hegel. Introducerea la *Istoria filosofiei* polemizează cu izolarea abstractului de concret, falsa cantonare a filosofiei în „generalităţi goale", abstracte, intelective. Numai reflexia intelectului este abstractă, de aceea şi neadevărată. „Raţiunea umană sănătoasă se îndreaptă către concret". „Filosofia este cel mai mare duşman al abstractului ; ea duce înapoi la concret" (32, 33). Această întoarcere la concret este o decantată întoarcere la viaţă, deasupra vieţii, într-un punct din care viaţa poate fi liber contemplată şi în care ideea însăşi reînvie. Hegel o spune textual : „...caracterul viu atît al naturii, cît şi al ideii, al spiritului în sine" (32, 34). Ideea este mişcare, „mişcarea concretului", ideea este „concretă în sine şi dezvoltîndu-se, un sistem organic, o totalitate care conţine în sine o bogăţie de trepte şi de momente" (32, 36) — „filosofia este sistem în dezvoltare" (32, 37).

Să spunem din nou — pentru a cîta oară ? — că acest sistem în dezvoltare, ca sistem şi ca dezvoltare, ca sistem organic şi totalitate în sine concretă şi din sine dezvoltată, filosofia lui Hegel, *ea* însăşi, este „estetică" — altminteri nici o treaptă şi nici un moment al ei n-ar putea fi astfel. Exemplul grec e treaptă a dezvoltării şi moment al sistemului. El *este* „frumos" în măsura în care *este* „frumoasă" dezvoltare şi *este* „frumos" sistemul. Sau dacă nu în aceeaşi măsură — căci exemplele sînt citate pentru marea lor pregnanţă — în orice caz într-un mod similar. Încă o dată : logicianului Hegel aparenţa îi era la fel de importantă ca esenţa, aparenţa *era* esenţa şi întrucîtva mai mult chiar decît ea. Aparenţa, sensibilul, „individualitatea frumoasă" nu vor putea nicăieri lipsi din construcţia hegeliană. Finalmente, întreaga această construcţie se transfigurează, sub ochii noş-

tri, în propria sa „figură", „formă", „individualitate frumoasă", pe cît de substanțială tot pe atît de „concretă" !

FORMA FORMEI. E vorba de limbă, de limbaj ; de croceana „expresie", echivalentă „intuiției". Hegel gîndește conținuturile ca în-sine-forme, care să se mărturisească totodată și ca pentru-noi-forme, forme exterioare ale formei lăuntrice. Gîndirea este limbă și limba este gîndire — nimeni nu putea fi mai pătruns decît el de această transpoziție tinzînd către identitate. Care, ca orice identitate, trebuia să fie lăuntric tensionată și contradictorie. Pentru Hegel, substanțialul se exprimă și trebuie să se poată exprima, esența este aparența, chiar dacă o aparență mai bogată — și, grație bogăției sale, uneori mai tulbure — decît esența. Staticul se mărturisește dinamic, logicul — istoric, ființarea — în mișcare, lăuntricul nu se poate nici o clipă dispensa de exteriorizări. Nu există structură fără chip, iar infinitul își găsește echivalența finită de exprimare. Despre această extravertire dinamică și istorică a ontologiei hegeliene, Marcuse conchide : „*A fi*, în sensul cel mai autentic și mai elevat, înseamnă — *a fi aici*, a fi exteriorizat (herausgestellt-sein) ; a fi înseamnă a-se-arăta, a-se-manifesta, a-se-revela" (118, 101).

Infirmării lui Theodor Litt, potrivit presupunerii căruia Hegel ar fi stăpînit defectuos limba, și-a consacrat, între alții, Henri Lauener disertația sa de doctorat *Limba în filosofia lui Hegel*. „Pentru el *sensul nu există niciodată ca un dat sau ceva prestabilit, ci se dezvoltă în înaintarea expresiei*" (99, 10). Limba întemeiază gîndirea și este totodată exprimarea ei, gîndirea se înfățișează în nemijlocirea sa „pe treapta limbii" (99, 17), limba este „adevărata prezență a spiritului...". (99, 34). Specificul termen hegelian, „Dasein", sintetizînd ființarea prezentă, existența reală (sau în varianta sa analitică „da sein", „a fi aici") este tocmai cel ce face joncțiunea cu formula marcusiană, aici și în concluzia disertației (v. 99, 67).

Citînd mărturia lui Hegel, dintr-o scrisoare, că strădania lui se concentrează în încercarea de „a învăța filosofia să vorbească nemțește" (55, 22), Ernst Bloch este, la rîndul său, convins că această întreprindere i-a reușit de minune dialecticianului relației subiect-obiect, și anume în două planuri : „Limba lui Hegel relevă peste tot, unde cititorul a pătruns strania sa terminologie, muzica din germana lui Luther, înzestrată cu cea mai impetuoasă plasticitate" ; „Limba lui Hegel este sînge și măduvă, un corp de bunuri de moștenire germană sudică, o ființă noduroasă care înflorește deseori într-o fermecată grădină gotică, adesea într-o figură universală surprinsă în cîte un unic detaliu minuscul" (55, 19). Se combină aici două descendențe : „Musik aus Lutherdeutsch" și plastica gotică. Ele par distincte, dar se înrudesc, goticul este și muzical, „sîngele și măduva" culturii germane lutheriene medievale conduc spre o muzicalitate pe care comentatorii nu vor pregeta s-o suspecteze de porniri și faustice și mefistofelice, în rînd cu ele numind muzica însăși o stihie demonică. O temă aparte dintre cele mai pasionante ar fi măsura în care asupra lui Hegel și-a pus amprenta, pe de o parte, obîrșia sa sudică, predispusă și în plan lingvistic la o concretitudine plastică noduroasă („das knorrige Wesen"), muzical modulată și elevată, iar pe de altă parte, peisajul berlinez mai arid, dar pe deplin propice spiritualizărilor. Probabil că și din acest punct de vedere ar fi binevenită nu numai aducerea elementelor plastice și muzicale în relație logică, dar și încercarea legării lor istorice, ducînd de la anumite dominante sudic-plastic-romantice (atîtea cîte și le poate permite un logician chiar la Tübingen, Frankfurt, Jena, Nürnberg sau Heidelberg) la altele de natură mărturisit muzicale, ale unei severe claustrări de cabinet berlineze : mutația necesară a fi imediat și temperată, căci nu numai *Fenomenologia*, dar și *Știința logicii* sînt, chiar în gestația lor „meridională", artistic (sau cvasi-artistic) mai degrabă muzicale decît plastice ; iar dacă vom admite îmbogățirile efectuate la Berlin asupra sistemului,

dinainte elaborat, mai cu seamă în privința particularizărilor și exemplificărilor — atunci vor rezulta, anume, suplimentare accente plasticizatoare „nordice"...

Cînd, încă la începutul acestei discuții, am accentuat putința asocierii dialecticii hegeliene fie unei specifice desfășurări muzicale, fie unui specific constructivism arhitectonic, am optat, dincolo de dualitate, pentru o posibilă unificare a ei, căci arhitectura, cea germană și cea gotic-germană, își deconspiră curînd o muzicalitate proprie definitorie, ca revers de „ființare" al „devenirii". În statica arhitectonică ne atrăgea, așadar, tot dinamica muzicală, cea pentru moment și ca „moment" statornicită. Filosofia germană este muzicală și în varianta ei sistemic construită, arhitectonic structurată, gotic înălțată.

Această recunoaștere o aduce în discuție și cel mai pătrunzător dintre textele pe care am reușit să le consultăm cu privire la arta hegeliană de exprimare: ultimul dintre cele *Trei studii despre Hegel*, acela scris de Theodor Adorno în iarna anului 1962—63 și publicat pentru întîia oară în 1963 sub titlul *Skoteinos sau Cum trebuie să citim (oder Wie zu lesen sei)*.

Adorno urmărește de astă dată „forma lui Hegel", forma *Logicii* și a logicii sale, care nu se lasă înțeleasă în izolarea momentelor ei, ci doar ca întreg, viețuind totuși grație momentelor singulare. Această dialectică se sustrage propriu-zisei „înfățișări literare", uneia finită și univocă. Dificultatea formei este imposibilitatea de a putea „dintr-o lovitură" să exprime unitatea întregului ca și a părților sale. Din această neadecvare rezultă o „nețărmurire" a fiecărei formule hegeliene. Înțelegerea n-o poate mijloci decît întregul momentelor reciproc mijlocitoare, reușita va fi refuzată celui nefamiliar cu „intenția de ansamblu". Pe de altă parte, „concepția de ansamblu" mai este însă, în opinia lui Adorno, și un mecanism abstract și conducînd către conservatorismul „totalității". De aceea nici nu poate fi pînă la capăt urmată calea pe care însuși Hegel ți-o solicită.

„Arta de a-l citi" (40, 330) nu poate pretinde o deplină „claritate", ea nici nu este la el prezentă în sens cartezian, cititorul va trebui să gîndească ceea ce s-a avut în vedere, chiar dacă nu în toată limpezimea distincțiilor. În constelațiile hegeliene una o luminează pe cealaltă, iar „figurile" care alcătuiesc momentele distincte și corelate sînt semnele precise și scriitura pe care o putem citi.

„Limba lui Hegel are gestul predării. O motivează preponderența prelegerii cvasi orale asupra textului scris" (40, 343). E fascinantă ipoteza: aceste „anti-texte" (40, 351), cu precădere cursuri notate de studenți sau însemnări proprii pentru cursuri, idei platonice ale unui toată viața urmărit reducționalism aristotelic al fenomenelor la forma lor, se explică — în neajunsul lor — ca înfățișînd imposibilitatea înfățișării; în plus, în asumarea expunerii, s-ar putea recunoaște „un corectiv" „față de hybris-ul închiderii (des Abschliessenden) și al finitului", de care fusese suspectată învățătura lui Hegel încă din timpul vieții sale (40, 351). Protestul dialecticii ilimitate împotriva limitărilor limbii trebuie să se exprime în limba însăși, ca rebeliune a vorbirii împotriva „în-sinelui" scris.

O filosofie procesuală vorbește despre sine procesual, într-un neîncetat „status nascendi", într-o fluență care e negare a înfățișării și care corespunde celor înfățișate numai dacă și acestea sînt fluente. „Cu o comparație anacronică, publicațiile lui Hegel sînt mai degrabă filme ale gîndirii decît texte. După cum un ochi neinstruit nu va reține niciodată detaliile unui film ca pe ale unui tablou în nemișcare, tot astfel se întîmplă cu scrierile lui" (40, 353). Momentele nu sînt lingvistic delimitate și rotunjite, se asimilează mai degrabă „structura mișcării", s-ar putea descoperi aci și „un impuls dușmănos față de limbă", o tentativă a nemijlocitei adecvări la conținut, mimetică, gestică, prin vorbire sau prin traiectoria scrisului însuși. Romantismul neagreat de Hegel, zice Adorno, s-a răzbunat pe el. Șuvoiul abstract al stilului hegelian obține, ca și abstractul la Hölderlin, „o

calitate muzicală (eine musikhafte Qualität)" de sorginte romantic-schellingiană : „...Hegel trebuie citit descriind odată cu el curbele mişcării spirituale, ca interpretînd cu o ureche speculativă gîndurile, de parcă ar fi note" (40, 354). Cititorul trebuie „să se lase purtat de fluviul" gîndului, fără oprire, dar el trebuie să-şi mai şi încetinească tempo-ul, ca să poată distinge ceea ce i se oferă ; cu greu se va putea însă exersa în ambele tipuri de lectură. Nevoia distincţiei o accentuiază tocmai insuficienţa ei obiectuală : „a plasticii" (40, 358). „Structura interioară" („die Binnenstruktur") are drept consecinţă „forţa retroactivă" („die rückwirkende Kraft"), „revenirea amintind complexele mai înainte expuse..." (40, 366). Adorno propune o analogie expresă cu Beethoven ; în concepţia sa despre o totalitate în ambele direcţii concomitent mişcată, Hegel „transpune o lege a formei artistice asupra celei filosofice" (40, 367). După opinia sa, „figura filosofiei hegeliene este incomparabil mai apropiată operelor de artă decît cea schellingiană, care a voit să construiască lumea după imaginea originară (Urbild) a operei de artă". Căci la Schelling dualitatea artă-filosofie, aparenţă-esenţă, frumos-adevăr nu e niciodată pînă la capăt lichidată. Hegel unifică mai deplin lucrurile, în termenii unei unităţi a contrariilor, bineînţeles : „Cum domină în operele de artă tensiunea dintre expresie şi construcţie, tot aşa domină la Hegel tensiunea dintre elementul expresiv şi argumentativ" (40, 367).

Întregul efort hegelian priveşte transpunerea unei experienţe spirituale în concepte. Între experienţă şi concept se ivesc însă rupturi, pe care le pot completa numai imaginaţia cititorului : nimeni nu reuşeşte să obţină din lectura lui Hegel mai mult decît investeşte ! „Hegel nu poate fi decît asociativ citit", cu ajutorul „fanteziei productive" (40, 370—1), care încearcă atîtea posibilităţi intenţionale, atîtea raportări reciproce, ale unui moment la celelalte, cîte poate : „Gîndirea asociativă are la Hegel fundamentul său *in re*" (40, 371), în însuşi obiectul tratat. E nevoie de o capacitate asociativă istorică şi sistematică din partea

cititorului, de o concepere dinamică, a înseşi relaţiei dintre dinamic şi static...

În numai cîteva pagini din prefaţa la *Dialectica negativă* (v. 39, 23—25), Adorno va completa în 1966 această mlădiere „artistică", din interior, a celei mai logice dintre filosofii. El descifrează în ea „momentul jocului" şi chiar „clovneria" rezultată din mimarea integralităţii acolo unde ea nu poate fi atinsă. „Filosofia este lucrul cel mai serios (das Allerernsteste), dar nici chiar atît de serios". „Momentul estetic" îi este de aceea propriu, „neaccidental", deşi din cu totul alte motive decît în cazul lui Schelling. Polii filosofiei sînt pătrunderea în real şi „jocul". Unul nu poate fi izolat de celălalt. Arta şi filosofia nu se înrudesc prin forme sau procedee de figurare, ci prin natura raportării lor de profunzime. Filosofia nu poate ţine de nemijlocire, dar totodată conceptele ei nu se pot lipsi de „dorul" („Sehnsucht") după însufleţirea artei, nemijlocită, aparentă, nenoţională. Gîndirea e adecvată şi nu întocmai celui gîndit, de aceea conceptul e şi „zid" despărţitor — ea neagă „nostalgia", „dorul", dar nu se supune propriei negaţii : conceptul nu-şi încetează efortul de a nimeri prin şi dincolo de concept !

TOTALITATEA. Sub titlul *Actualitatea şi urmările filosofiei lui Hegel* au fost reunite în 1970 cîteva dintre contribuţiile prilejuite de aniversarea a două secole de la naşterea celui mai influent şi mai controversat filosof clasic german şi universal. Abundă în ele referirile la „Şcoala de la Frankfurt". Oscar Negt postulează în introducerea sa cele „trei fundamental distincte între ele poziţii ale înnoirii lui Hegel", ce confirmă felurit actualitatea acestei filosofii : marxismul „ortotox", „renaşterea" burgheză a studierii lui Hegel şi receptarea lui dialectic-revoluţionară de către „opoziţia intelectuală de stînga" (144, 9). Friedrich W. Schmidt se ocupă de reformularea dialecticii, radicală la Horkheimer şi Adorno, reducţionistă la Habermas şi — din unghiul lui Adorno — fixează punctul nevralgic aflat în discuţie :

„În măsura în care Hegel surprinde absolutul ca totalitate a mișcării conceptului, el înalță totalitatea muncii la un principiu metafizic și justifică, implicit, fraza burgheză despre muncă drept izvor al tuturor bogățiilor și culturilor" (166, 34). Tot înainte de a ajunge la Adorno, în tentativa confruntării dialecticii speculative și negative, Hermann Schweppenhauser înfățișează într-un pasaj pentru noi important concepția lui Hegel în legătură cu organismul lumii întregi, articulat într-un sistem asemănător operei de artă : „Absolutul configurat pînă la capăt și dovedit prin configurare este operă de artă, iar speculația — estetică : intuirea absolutului ce se obține în imaginea sistemului obiectiv autoconfigurat" (168, 86).

Pentru acest punct de incidență contradictoriu, articulat în lumina multor argumente pro și contra, merită să ne mai oprim o clipă la Adorno. Estetician prin formație și ideal, el a fost — am văzut — între „frankfurtieni" cel care s-a aplecat cu cea mai vie atenție asupra implicațiilor „estetice" hegeliene de formă și de fond ; teoretician al muzicii, el a știut cel mai bine să dezvăluie „muzicalul" desfășurărilor conceptuale urmărite de Hegel cu atîta rigoare. S-ar părea că acestei demonstrații de sine stătătoare n-ar avea cum să-i fie asociată critica sistemului și sistematicii. a totalității și „totalității represive", de pe pozițiile „dialecticii negative". Dar și aici motivele comunică între ele ; și o confruntare de astă dată epurată de orice punct de referință artistic, își va deconspira subteranul patos „estetic" !

„Dacă în discuțiile estetice mai noi se vorbește de anti-dramă și anti-erou, atunci și dialectica negativă, care se ține departe de temele estetice, ar putea fi numită anti-sistem" (39, 8), spune Adorno la începutul aceleiași prefețe din 1966, după care, într-un capitol consacrat lui Hegel (v. 39, 293—352), argumentează și raportul dintre static și dinamic, și nevoia de a valorifica încrederea în particular, la antipodul absolutizării generalului. Intențiile le clarifică pe deplin primele două dintre cele *Trei studii despre Hegel : Aspecte*, discurs

comemorativ din 1956, la 125 de ani de la moartea filosofului, și *Conținutul experienței* (*Erfahrungsgehalt*), variantă lărgită a cuvîntului din 1958 la Frankfurt la o sesiune a Societății germane Hegel. Mottoul celui dintîi e celebra formulă antitetică la *Fenomenologie*, din *Minima moralia* : „Das Ganze ist das Unwahre", „întregul este neadevărul" — laitmotiv al criticii de o viață a lui Adorno la adresa lui Hegel. Negate sînt „categoria totalității", sistemul atotcuprinzător, urmările sale radical socializate, „satanic dovedite" (40, 273) în contemporaneitatea burgheză de după un secol și un sfert. Critica e și mai incisivă în următorul text : „Totalitatea devine răul radical în societatea totală" (40, 303), totalitatea este ori dinamitată prin contradicții ori — conservator acceptată — duce la catastrofă ; oricărei iluzii cu privire la dezvoltarea armonioasă s-ar cuveni să i se opună negația ca nerv al dialecticii ; adevărul negării trebuie extras din neadevărul dialecticii hegeliene totalizatoare, nimic mai grav decît justificarea și apologia hegeliană a existentului ; Hegel a depășit momentul formal din filosofia lui Kant dar a și escamotat totodată momentul ei critic ; cerința depășirii particularului prin general e ilegitimă, căci „întregul este neadevărul" (40, 324). Pentru mai multă evidență, să mai notăm că între aceste două texte, la Congresul Hegel de la Praga din 1966, Herbert Marcuse a ținut și el o prelegere, despre „conceptul negației în dialectică", în care a mers în critica insuficiențelor presupuse ale gîndirii lui Hegel și mai departe, extinzînd-o în bună parte și asupra lui Marx. Obiecția sa viza conceperea forțelor negative ca dezvoltîndu-se în interiorul unui sistem antagonic existent, ceea ce ar contribui la „caracterul aparent" și, de fapt, „pozitiv-conformist" al dialecticii hegeliene (40, 185—6) ; în bună măsură însă și al celei marxiste, prelungind iluzia idealistă a „progresului" derivînd dinlăuntrul întregului, prin conflictualitatea sa imanentă. Marcuse se îndoiește — filosofic și social — de „negația desfășurată eliberator *din interiorul* unui întreg existent" (40, 188), el

vrea să radicalizeze negaţia şi efectiva negare din afară a „totalităţii represive" burgheze, negare absolută pe care nu şi-ar mai putea-o aroga o clasă din interiorul întregului antagonic, ca pe vremea lui Marx...

Marcuse opune propria sa variantă a dialecticii negative şi negatoare unei dialectici — şi la Hegel şi la Marx — suspectată de conservatorism şi de sprijinul unei viitoare manipulări conformiste. El polemizează cu Althusser care, dimpotrivă, l-a opus pe Marx lui Hegel, şi avea să-l mai opună, de pildă în „tezele" de la începutul lui 1968, în cadrul seminarului Hegel de sub conducerea lui Jean Hyppolite (v. 43, 85—111). Marcuse este în această privinţă mai radical decît Habermas, care a analizat, de pildă, înlocuirea sintezei hegeliene logice de către Marx prin „munca socială", într-o mişcare dublă, de continuitate dar şi de opoziţie (v. 82, 40—46).

Dar să ne întoarcem la problema noastră. Că ea a fost prezentă în tot ce părea divagaţie, o putem dovedi şi prin intermediul unui comentator al lui Adorno, dintr-o mai recentă lucrare de doctorat în filosofie susţinută la Köln. Wulff Relfus limpezeşte unele resorturi ale filosofului estetician, în speţă încercarea sa de a recentra filosofia pe estetică. Arta, explică el, devine model şi prilej al doritei soluţii filosofice, ca atare — centru al filosofiei, esenţa ei. Societatea burgheză este, pentru Adorno, o iraţionalitate raţionalizată, idealizată prin gîndirea „identităţii" de sorginte hegeliană. Logica nu poate ocoli pericolul de a acoperi neidenticul prin identic, de a conserva conservatorismul, de a se împăca cu o realitate rea şi de a o justifica. Soluţia este „transcenderea" realului şi socialului manipulat printr-o consecventă negativitate artistică, ca negativitate structurată. „Adorno a caracterizat opera de artă ca Altul, opus realităţii sociale" (157, 101), el răstoarnă învăţătura mimetică platoniană, fiindcă nu arta imită realul, ci realul trebuie să imite arta, „opera de artă ca Altul utopic al realităţii..." (157, 120) se opune acesteia şi o mîntuieşte — în

idee şi în perspectivă, strict utopic; „opera de artă rezistă, ca o monadă, atacului falsei realităţi sociale" (157, 159), de unde şi privilegiul pe care estetica şi-l asumă de a fi „reconstrucţia teoretică a adevărului..." (157, 161).

Foarte utilă această decodare a unor intenţii relativ cifrate. Cu atît mai utilă cu cît ne readuce, în şi prin filosofie, la estetica propriu-zisă. „Arta" efectivă sau „trăirea estetică" devin un posibil ultim cuvînt şi implicit refugiu al unei pe cît de radicale tot pe atît de neputincioase critici sociale: evidentă la Adorno, dar chiar şi în unele scrieri tîrzii ale lui Marcuse. „Şcoala de la Frankfurt" se ridică împotriva „totalităţii" ce ar servi de minune societăţilor manipulate, de consum şi postindustriale (cu săgeţi concomitente la adresa celor socialiste), făcîndu-l direct răspunzător pe Hegel (uneori şi pe Marx) de deteriorări proprii secolului următor. Să extragem de aici o virtute: implicarea celui mai speculativ dintre filosofi în cele mai acute conflicte ale istoriei contemporane. Este şi aceasta o „viclenie a raţiunii", a raţiunii amestecate în istorie şi împărtăşind destinul istoriei. Succesivele „renaşteri" ale gîndirii lui Hegel, de la cele care-l mistifică pînă la altele favorabile limpezirilor efectiv contemporane, nu ar putea fi înţelese, în multitudinea şi anvergura lor, în modul în care ele debordează orice cadru academic, dincolo de această raportare la „concretul-istoric" schimbător şi de fiecare dată esenţial.

Philosophie ist *„ihre Zeit, in Gedanken erfasst"* (10, 26), filosofia este *„timpul său, cuprins în gînduri"* (11, 18), această frază din prefaţa la *Filosofia dreptului* şi-a ales-o Rüdiger Bubner în prezentarea filtrării critice a lui Hegel prin Marx, prin „Şcoala de la Frankfurt", prin hermeneutică şi fenomenologie (v. 56, 317—342): raportări ca atare contradictorii şi comentate ulterior contradictoriu, de la divers pînă la invers. Axa discuţiilor rămîne dialectica continuităţii şi discontinuităţii marxiste în raport cu Hegel. W. R. Beyer (v. 48) sau Hermann Ley (v. 106) polemizează cu „hegelianizarea marxismului", întrezărită la Lu-

kács, Bloch, Adorno, Habermas, Kojève, cercetători de fapt feluriți. Garaudy ar vrea să mlădieze, în privința surselor filosofice germane ale marxismului, prea riguroasa „obiectivitate" hegeliană prin „teoria subiectivității" lui Kant și Fichte, potrivit cu „o filosofie a actului" la antipodul „filosofiei existenței" (v. 67, 83—85). Dimpotrivă, Hegel nu i se pare lui Althusser suficient de „obiectiv", în eforturile sale epistemic-„antiumaniste" el ține să-l atașeze pe Marx mai degrabă de Spinoza (v. 42); în plan estetic, aceeași orientare epistemologică riguros științifică, „aristotelică", potrivnică lui Hegel și lui Lukács, o împărtășește Galvano della Volpe (v. 176). Hegel ca sursă a lui Marx a nimerit în punctul cel mai fierbinte al acestei confruntări dintre „subiectivi" și „obiectivi", „umaniști" și „epistemologi", dar chiar și la linia de separare — și ca linie de separare — între un „umanism" al continuităților speculative, la Heidegger sau Gadamer, al unei continuități-discontinuități revoluționare, la Lukács, sau al accentuatei discontinuități „de stînga" la cei „de la Frankfurt". La aceștia din urmă, confruntarea cu Hegel își descoperă nebănuite efecte practice în cursul anilor șaizeci, implicîndu-l și pe Hegel, odată cu critica pătimașă la adresa lui, în mișcări studențești radicale sau în revendicări ale altor pături „marginale". „Viclenia" istoriei l-a proiectat pe Hermann Hesse, burghezul mai degrabă conservator în viața de toate zilele, deși temerar în utopiile sale, în principal aliat artistic al „marcusienilor" din campusurile universitare americane. Să ne mirăm că lui Hegel, înrudit ca structură cu Hesse, i-a rezervat rolul opus, de „cîine mort", înmormîntat de astă dată nu în tradiționala manieră burgheză, ci într-una tot inversată, antiburgheză, măcar în intenții. E semnificativ că lui Spinoza și lui Hegel li s-a aplicat acest infamant tratament, denunțat de Marx ca total nemeritat, iar de la o vreme tot mai des și mai violent aplicat lui Marx însuși, de către prea grăbiții săi gropari: este semnificativ pentru că înfrățește trei dintre cei mai însemnați filosofi ai timpurilor mo-

derne, în general ai tuturor timpurilor, dincolo de opozițiile facile sau nu mai puțin superificalele alianțe statuate. Destinul gînditorilor pereni este să fie deseori contestați. Cînd despre cîte unul dintre ei se tot descoperă, la anumite intervale, că ar fi murit, putem fi încredințați că ei sînt mai vii ca oricînd. Ferice de filosofii cu mulți adversari: prin aceștia renasc ei la o viață mereu întinerită.

Adorno ne-a prilejuit un bun pretext pentru a sugera continuitatea și discontinuitatea în raport cu Hegel. Spuneam că nici un alt comentator contemporan de anvergură nu a înțeles, poate, cu luciditatea lui resorturile artistice intime și structurale proprii întregii filosofii hegeliene. Acestei recunoașteri trebuie acum să-i adăugăm neapărat inaderența lui Adorno anume la întregul acestei anume filosofii, la „totalitatea" ca întemeind construcția și desfășurarea întregului. Adorno a știut să dovedească esteticul totalității, dar, concomitent, a urmărit discreditarea acestei totalități, de dragul unei arte care să transfigureze și să figureze în operele ei, în principal și principial — particularul. Pentru Adorno, izbăvirea nu poate veni decît de la particularul neîndatorat generalului; ceea ce înseamnă și „despărțirea de Hegel" de dragul să zicem al lui... Kafka sau Beckett. Totalizării filosofice Adorno i-a opus, ca presupus remediu, fragmentarismul artistic, fulgurarea părții adevărate la antipodul întregului greoi și neadevărat. Prin aceasta, el a părăsit terenul valorilor estetice situate dincolo și peste propriu-zisele opere de artă, în sfera vieții, istoriei, societății, filosofiei — retrăgîndu-se pe terenul mai limitat dar mai sigur al artei efective, al unei arte a părții, a fragmentului, a opoziției prin partea (cea nouă) față de întregul (învechit). Numai că eliberarea de înstrăinare este și o asimilare involuntară a ei. Dacă „totalitatea" lui Hegel poate fi suspectată de pozitivarea înstrăinării, oare „dialectica negativă", regrupată pe ultimele baricade ale microlumilor artistice autonome și sperînd să devină odată și odată modelul unei lumi noi — nu poate

fi oare considerată ca o revoltă ce conduce la resemnare, la decantarea din negare nu a vreunei realități, ci a unei idealități echivalente utopiei și în fapt neputincioase?! Ni se propune să nu ne încredem într-o realitate „satanică", să nu pierdem, în schimb, speranța în visul unei arte modelatoare a lumii... pe care deocamdată nu numai că ea nu o poate remodela, dar ale cărei ecouri dezolante le și transpune în propriile fibre. E o „revoltă în genunchi", revoltă pe parcurs și îngenuncheată în final; nici cu adepții școlii de la Frankfurt nu s-a întîmplat altfel, nici cu ideile maeștrilor. Capitalismul a secretat multe astfel de revolte ineficiente la adresa lui, dar a știut să-i integreze pe revoltați printre slujitorii săi: „anti-sistemul" s-a acomodat „sistemului", atunci cînd „totalitatea represivă" nu i-a suprimat pe revoltați, i-a manipulat cu abilitate, inclusiv pentru „a-l epata pe burghez" (nu o dată întru buna sa dispoziție), orice „revoltă" fiind oricum preferabilă unei revoluții!

Fără îndoială, criticile la adresa lui Hegel sînt în bună parte îndreptățite, „totalitatea" are la el un evident și din ce în ce mai evident sens conservator și de conformism resemnat față de realitățile monarhiei absolute prusace: „sistemul" devorează „metoda". Nimeni n-a denunțat finitudinea mișcării proclamate infinite, oprirea silnică a istoriei într-un punct al ei rușinos (de neoprit nici măcar în punctele ei convenabile) mai tăios decît Marx și marxiștii. *Hegelei-ul* (excesele sistemului) nu are de ce fi cruțat; numai că temeiul împotrivirii, în cazul marxismului, este nepotrivirea la premisele dialecticii, trădarea dialecticii. Hegel nu este de acceptat în măsura în care pune capăt dialecticii, o strangulează: în măsura în care, dezicîndu-se de ea, se dezice de sine! Or, absolutizarea negației „exterioare" în virtutea unei „dialectici negative" nu poate să nu sucombe, ea însăși, în nedialectică. „Viclenia" este acum întîlnirea nebănuită a celor ce supralicitează „negativul" cu cei care, prin negarea negației, ajung la

împăcarea cu „pozitivul": omul cel mai „revoltat" se poate și el conforma realității pe care o neagă.

Gramsci explică marxismul astfel la un moment dat: „Într-un anumit sens, filosofia praxisului e, deci, o reformă și o dezvoltare a filosofiei lui Hegel, e o filosofie eliberată (sau care încearcă să se elibereze) de toate elementele ideologice unilaterale și fanatice, este conștiința deplină a contradicțiilor, în care filosoful însuși, individ sau întreg grup social, nu numai că înțelege contradicțiile, dar se constituie el însuși ca un element al contradicției, ridică acest element la rang de principiu de cunoaștere și, ca urmare, de acțiune" (76, 86). Conștiința deplină a contradicțiilor ca principiu de acțiune — nu poate fi gîndită o mai succintă și mai decisivă echivalență pentru tentativa marxistă de eliberare socială. Neîmplinirile ei practice se cuvin criticate, de aceea și vorbește Gramsci, prudent, de o „încercare" a eliberării de unilateral și fanatic; nicidecum nu pot fi însă substituiți proprii ei termeni de însănătoșire socială, previzibilă și de susținut. În nici un caz nu poate fi acceptată presupunerea „negării" radicale a întregului contradictoriu din afara lui și nu prin propriile sale antagonisme; ar însemna să se oprească mișcarea ca automișcare și să fie înlocuită printr-un „Deus ex machina" al unui dramaturg exterior și superior vieții sociale date. Nu are o importanță hotărîtoare că această exterioritate sau superioritate nu se mai cheamă Dumnezeu, deoarece tot așa cum respectivii dramaturgi trebuiau să țină locul demiurgului în rezolvarea conflictului, într-un nou „scenariu" al lecuirilor utopice autorul își va aroga un rol în cele din urmă tot demiurgic. Iar împrejurarea că acest rol va putea fi numai imaginativ asumat și fără să fie eficient în realitate și față de realitate, va echivala cu falimentul unui „estetism" al negației prin care s-a încercat înlocuirea revoluționării „ontologiei sociale".

Este semnificativ faptul că, oricine se dezice de automișcarea realului, nu numai că o va înlocui pe aceasta printr-un mecanism pus de cineva în miș-

care, ci va și „esteiiza" acest mecanism conform relației „creatoare" dintre autor și lumea sa. Utopia negatoare duce deseori la absolutizarea artei ; a unei „arte" opusă „vieții", mîntuitoare în raport cu viața. Această utopie poate fi frumoasă, cu amendamentul că nu este adevărată. Dacă în practică e posibil ca întregul să devină „neadevărat", în sens de nedrept, de inacceptabil, în schimb renunțarea la întreg conduce cu siguranță la o nefuncțională și ineficientă utopie. Între aserțiunea lui Hegel : „adevărul este întregul" și cea opusă ei programatic : „întregul este neadevărul" — cea din urmă *poate fi* practic confirmată, dar cea dintîi *nu poate să nu fie* (în ciuda tuturor pericolelor implicate) cheia înnoirilor practice. Eliberînd sau încercînd să elibereze acest alfa și omega hegelian, al totalității, de alterările sale, marxiștii nu vor renunța la el. Îl vor înțelege mai consecvent dialectic decît cel care îl enunțase, vor ține treaz, vor încerca să țină treaz „sufletul" lui dialectic. Într-o accepțiune cuprinzătoare, estetică este tocmai această „însuflețire" a întregului prin antinomiile ce-i sînt proprii, care nasc mișcarea, automișcarea, căreia îi sînt retrocedate și roadele acțiunii conștiente de ea. Esteticul „vieții" și al filosofiei ce ia în mod conceptual act de viață, nu poate să decurgă decît din „arhitectonica" totalității care, contradictorie, se obligă pe sine, dinlăuntrul ei, să se deruleze „muzical". Cel care distruge totalitatea și efectele desfășurărilor ei, va căuta antidotul numai în artă, într-o artă prea puțin corelată „vieții". Deși înțeleg resorturile ei estetice la Hegel, criticii „totalității" aleg mîntuirea prin artă pentru propriul lor uz : artisticul particular, demn de acceptat, la antipodul existențialului global, inacceptabil.

Dacă un nemarxist ca Heidegger ajunge să afirme că „Marx n-ar fi putut schimba lumea fără Hegel" (86, 91), să-l credem pe cuvînt. Cel ce vrea să reașeze globalul, din el și prin el, s-ar putea să nu acorde nici artei și nici ascunselor valențe estetice ale vieții o importanță prea mare : să prefere, adică, frumosului adevărul, artei directe sau „artisticității" mediate — știința. Oricum, Hegel nu a fost atît de unilateral. Pe el arta l-a interesat ca fațetă, ca forță, ca valoare a lumii umane, necesar a fi în continuare umanizată ; îl mai preocupa însă și „arta gîndirii" ca adecvată „artei vieții", ca transpunînd în ideal întregul automișcat al realului. Să nu lăsăm această calitate intrinsecă a filosofiei sale pe seama comentatorilor spiritualiști, dispuși să interpreteze în felul lor echivalența totalității cu „opera de artă" ; și, sub pretext că o rețin și uneori o accentuează, să nu ne ferim de ea. Nu vom supralicita nici rolul artei propriu-zise, cu atît mai puțin caracteristicile cvasi-artistice ale universului și universalului uman. Dar nici nu-l vom subestima : realul uman, de ce nu ar fi el și „artistic" ?! Însănătoșirea organismului uman, individual și social, va augmenta lăuntricele sale valori estetice și artistice ; în caz contrar, sănătatea i s-ar putea șubrezi. Omenirea nu poate să nu se raporteze *și estetic* la lumea pe care nu doar o înțelege, ci urmărește s-o schimbe : ca un „aproape artist" față de o „aproape operă de artă". Dar aceasta este o altă poveste, pe care o vom povesti, poate, altădată.

BIBLIOGRAFIA CITATĂ

1. HEGEL G. W. F. *Frühe Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.
2. HEGEL, G. W. F. *Jenaer Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
3. HEGEL G. W. F. *Studii filosofice*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1967 (trad. : D. D. Roşca).
4. HEGEL G. W. F. *Phänemonologie des Geistes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
5. HEGEL G. W. F. *Fenomenologia spiritului*, Bucureşti, Academiei, 1965 (trad. : Virgil Bogdan).
6. HEGEL G. W. F. *Nürnberger und Heidelberger Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. 1970.

7—8. HEGEL G. W. F. *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

9. HEGEL G. W. F. *Ştiinţa logicii*, Bucureşti, Academiei, 1966 (trad. : D. D. Roşca).
10. HEGEL G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
11. HEGEL G. W. F. *Principiile filosofiei dreptului*, Bucureşti, Academiei, 1969 (trad. : Virgil Bogdan şi Constantin Floru).
12. HEGEL G. W. F. *Enzyklopedie der philosophischen Wissenschaften. Die Wissenschaft der Logik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
13. HEGEL G. W. F. *Enciclopedia ştiinţelor filosofice. Logica*, Bucureşti, Academiei, 1962 (trad. : D. D. Roşca, Virgil Bogdan, Constantin Floru şi Radu Stoichiţă).
14. HEGEL G. W. F. *Enzyklopedie der philosophischen Wissenschaften. Die Naturphilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
15. HEGEL G. W. F. *Enciclopedia ştiinţelor filosofice. Filosofia naturii*, Bucureşti, Academiei, 1966 (trad. : Constantin Floru).
16. HEGEL G. W. F. *Enzyclopedie der philosophischen Wissenschaften. Die Philosophie des Geistes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
17. HEGEL G. W. F. *Enciclopedia ştiinţelor filosofice. Filosofia spiritului*, Bucureşti, Academiei, 1966 (trad. : Constantin Floru).
18. HEGEL G. W. F. *Berliner Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
19. HEGEL G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
20. HEGEL G. W. F. *Prelegeri de filosofie a istoriei*, Bucureşti, Academiei, 1968 (trad. : P. Drăghici şi Radu Stoichiţă).

21—22—23. HEGEL G. W. F. *Verlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

24—25. HEGEL G. W. F. *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Academiei, 1966 (trad. : D. D. Roşca).

26—27. HEGEL G. W. F. *Vorlesunger über die Philosophie der Religion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

28. HEGEL G. W. F. *Prelegeri de filosofie a religiei*, Bucureşti, Academiei, 1969 (trad. : D. D. Roşca).

29—30—31. HEGEL G. W. F. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.

32—33. HEGEL G. W. F. *Prelegeri de istorie a filosofiei*, Bucureşti, Academiei, 1963 (trad. : D. D. Roşca).

34—35—36—37. HEGEL G. W. F. *Briefe von und an Hegel*, Herausgegeben von Johannes Hoffmeister, Hamburg, Felix Meiner, Band I — 1952, Band II — 1953, Band III — 1954, Band IV — 1961.

*

38 * * * *Actes du VII-e Congrès International d'Esthétique, Bucarest, 1972*, vol. I, Bucureşti, Academiei, 1976.

39. ADORNO THEODOR *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
40. ADORNO THEODOR *Drei Studien zu Hegel*, în : *Gesammelte Schriften*, Band 5, Frankfurt am Main, 1971.
41. ADORNO THEODOR *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
42. ALTHUSSER LOUIS *Citindu-l pe Marx*, Bucureşti, Ed. Politică, 1970.
43. ALTHUSSER LOUIS *Sur le rapport de Marx a Hegel*, în : *Hegel et la pensée moderne, Paris*, Presses Universitaires de France, 1970.
44. * * * *Arte poetice. Antichitatea*, Bucureşti, Univers, 1970.
45. ASMUS V. F. *Izbrannîe filosofskie trudî*, vol. II, Moscova, Universitară, 1971.
46. BEERLING R. F. *Hegel und Nietzsche*, în : *Hegel-Studien*, Band 1, Bonn, H. Bouvier u. Co., 1961.
47. BENSE MAX *Mică estetică abstractă*, în : *Estetică, informaţie, programare*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972.
48. BEYER WILHELM RAIMUND *Hegel-Bilder, Kritik der Hegel-Deutungen*, Berlin, Akademie, 1970.

97. KANT IMMANUEL *Critica rațiunii pure*, București, Științifică, 1969.
98. KEYSERLING HERMANN *Philosophie als Kunst*, Darmstadt, Otto Reichl, 1922.
99. LAUENER HENRI *Die Sprache in der Philosophie Hegels, mit besonderer Berüchsichtigung der Ästhetik*, Bern, Paul Haupt, 1962.
100. LENIN *Opere complete*, vol. 1, București, Ed. Politică, 1960.
101. LENIN *Opere complete*, vol. 8, București, Ed. Politică, 1962.
102. LENIN *Opere complete*, vol. 29, București, Ed. Politică, 1966.
103. LENIN *Opere complete*, vol. 30, București, Ed. Politică, 1964.
104. LENIN *Opere complete*, vol. 36, București, Ed. Politică, 1965.
105. LENIN *Operec omplete*, vol. 41, București, Ed. Politică, 1966.
106. LEY HERMANN *Die Aufhebung der Hegelschen Philosophie durch Lenin*, în : *Zum Hegelverständnis unserer Zeit*, Berlin, DVW, 1972.
107. LUKÁCS GEORG *Der junge Hegel*, Berlin, Aufbau, 1954.
108. LUKÁCS GEORG *Goethe und seine Zeit*, Berlin, Aufbau, 1955.
109. LUKÁCS GEORG *Hegels Ästhetik*, în : G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1955.
110—111. LUKÁCS GEORG *Estetica*, București, Meridiane, vol I — 1972, vol II — 1974.
112. LUKÁCS GEORG *Ontologia existenței sociale*, București, Ed. Politică, 1975.
113. LUKÁCS GEORG *Teoria romanului*, București, Univers, 1977.
114—115. LUKÁCS GEORG *Romanul istoric*, București, Minerva, 1978.
116. MANN THOMAS *Gesammelte Werke*, Zehnter Band, *Adel des Geistes*. Berlin, Aufbau, 1956.
117. MARCUSE HERBERT *Ideen zu einer Kritischen Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.
118. MARCUSE HERBERT *Hegels Onthologie und die Theorie der Geschichtlichkeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1975.
119. MARX-ENGELS *Scrieri din tinerețe*, București, Ed. Politică, 1972.
120. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 1, București, Ed. Politică, 1960.
121. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 2, București, Ed. Politică, 1962.
122. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 3, București, Ed. Politică, 1958.
123. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 4, București, Ed. Politică, 1958.

124. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 5, București, Ed. Politică, 1959.
125. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 7, București, Ed. Politică, 1970.
126. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 8, București, Ed. Politică, 1960.
127. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 13, București, Ed. Politică, 1962.
128. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 18, București, Ed. Politică, 1964.
129. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 20, București, Ed. Politică, 1964.
130. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 21, București, Ed. Politică, 1965.
131. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 22, București, Ed. Politică, 1965.
132. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 23, București, Ed. Politică, 1966.
133. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 28, București, Ed. Politică, 1967.
134. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 29, București, Ed. Politică, 1968.
135. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 31, București, Ed. Politică, 1971.
136. MARX-ENGELS *Opere*, vol. 32, București, Ed. Politică, 1972.
137. MARX-ENGELS-LENIN *Despre literatură și artă*, București, Minerva, 1974.
138. MORAWSKI STEFAN *Estetica Gegelia i problema tak nazîvaemogo konța iskusstva*, în : *Borba idei v estetike*, Moskva, Nauka, 1966.
139—140. MORAWSKI STEFAN *Marxismul și estetica*, București, Meridiane, 1977.
141—142. MORPURGO TAGLIABUE GUIDO *Estetica contemporană*, București, Meridiane, 1976.
143. NARSKI I. S. *Hegel* în : *Istoria dialektiki. Nemețkaia klassiceskaia filosofia*, Moskva, Mîsl, 1978.
144. NEGT OSKAR *Zum Problem der Aktualität Hegels*, în :*Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
145. NICOLIN FRIEDHELM *Hegel als Professor in Heidelberg (Aus den Akten der Philosophischen Fakultät 1816—18)*, în : *Hegel-Studien*, Band 2, Bonn, H. Bouvier u. Co., 1963.
146. NIETZSCHE FRIEDRICH *Nașterea tragediei*, în : *De la Apollo la Faust*, București, Meridiane, 1978.
147. NOICA CONSTANTIN *Povestiri despre om după o carte a lui Hegel*, București, Cartea Românească, 1980.
148. OELMÜLLER WILLI *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*, în : *Philosophisches Jahrbuch*, 73, 1965.
149. PATOČKA JAN *Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst*, în : *Beispiel*, Festschrift für Eugen Fink zum 60 Geburtstag, Den Haag, Nijhoff, 1965.

CUPRINS